H. lit. U. 109 x = 8°

GESCHICHTE DER WELTLITTERATUR
IN EINZELDARSTELLUNGEN
BAND VI. 1.

GESCHICHTE
DER
GRIECHISCHEN LITTERATUR

VON IHREN ANFÄNGEN
BIS AUF DIE ZEIT DER PTOLEMÄER.

VON

FERDINAND BENDER.

LEIPZIG
VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH
K. R. HOFBUCHHÄNDLER.

Als Fortsetzung

zu diesem Werk erschien im gleichen Verlage:

Geschichte
der neugriechischen Litteratur.

Von der Uebergangsperiode bis auf die neueste Zeit.

Von A. R. Rangabé und Daniel Sanders.

gr. 8. Preis brochiert Mark 3.—, gebunden Mark 4.20.

GESCHICHTE

DER

WELTLITTERATUR

IN EINZELDARSTELLUNGEN.

BAND VI, 1:

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN LITTERATUR.

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH

KÖNIGL. R. HOFBUCHHÄNDLER.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN LITTERATUR

VON IHREN ANFÄNGEN
BIS AUF DIE ZEIT DER PTOLEMÄER

VON

FERDINAND BENDER.

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH

KÖNIGL. R. HOFBUCHHÄNDLER.

Alle Rechte vorbehalten.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Meiner lieben Frau.

Vorwort.

Die vorliegende Geschichte der altgriechischen Litteratur schliesst sich nach Anlage und Ausführung im grossen und ganzen an die vorhergegangenen Bände der „Geschichte der Weltlitteratur in Einzeldarstellungen“ an. Wie jene wendet sie sich an gebildete Leser, die, ohne in der Lage zu sein Litteraturgeschichte fachmännisch zu betreiben, doch Vorkenntnisse genug besitzen, der Entwickelung einer Litteratur folgen zu können, und die Neigung, ihre hervorragenden Werke einmal etwas eingehender zu betrachten. Daher glaubte sich der Verfasser verpflichtet, mit Weglassung aller streng philologischen Fragen, wie derjenigen nach der Entstehungszeit oder Echtheit einer Schrift u. s. w., und mit möglichst strenger Unterdrückung der den Zusammenhang der Lektüre erfahrungsgemäss schwer schädigenden Anmerkungen (so leicht es ihm gewesen wäre, deren einige Hunderte unter den Text zu setzen) das Hauptgewicht auf eine klare Darstellung der typisch musterhaften Entwickelung der altgriechischen Litteratur im allgemeinen wie ihrer einzelnen Gattungen im besonderen zu geben und ferner auf die hervorragendsten Werke eingehender hinzuweisen. Dass er dabei die poetische Litteratur ausführlicher behandelt und namentlich dem Drama seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat, wird ihm hoffentlich nicht verübelt werden: stellt sich doch erstere als das schönste Denkmal der Kunst jenes begabten Volkes, und in ihr wieder das Drama als der Höhepunkt dar, das zudem durch seine

Bedeutung für die spätere Litteratur und durch neuerdings gewagte, mit grösstem Erfolg gekrönte Wiederaufführungen einzelner Stücke in das Interesse der weitesten Kreise getreten ist.

Dafür durften andere Erscheinungen teils wegen ihres geringen Wertes, teils wegen ihrer geringen Bedeutung für die Folgezeit kürzer abgehandelt werden. Dass sich dabei manche Ungleichheiten einschlichen, ist dem Verfasser selbst nur zu wohl bewusst, wie er denn z. B. der im letzten Abschnitt (als Überleitung zu dem Rangabéschen Werke über die Neugriechische Litteratur) gegebenen Übersicht über die litterarischen Erscheinungen von den Alexandrinern an bis zur Eroberung von Konstantinopel durch die Türken gerne eine grössere Ausdehnung gegeben hätte. Vielleicht wird es ihm später einmal möglich, diese Skizze weiter auszuführen. Auf Vollständigkeit dagegen war sein Streben von Anfang an nicht gerichtet; wer diese wünscht, sehe sich in den zahlreichen und grossenteils vortrefflichen Spezialarbeiten um.

Dagegen glaubte der Verfasser verflichtet zu sein, mehr als dies in fasst allen früheren Werken (mit Ausnahme Sittls) geschehen ist, auf den Zusammenhang einzelner Erscheinungen der griechischen Litteratur mit solchen anderer Litteraturen hinzudeuten und, wo die Bedeutung des Werkes es gestattete, auch in aller Kürze auf Ähnlichkeiten oder Verschiedenheiten derselben aufmerksam zu machen. Doch geboten die dem Buche gezogenen Grenzen in den meisten Fällen Beschränkung auf kurze Hinweise, die aber doch vielleicht dem denkenden Leser Anregung zu vergleichender Weiterarbeit geben möchten. Da endlich alle Kulturerscheinungen in einem gewissen Zusammenhang miteinander stehen, sich gegenseitig bedingen und erklären, schien es angezeigt, der Betrachtung der wichtigsten Litteraturepochen kurze Übersichten über die sonstigen Kulturverhältnisse der betreffenden Zeiten vorauszuschicken. Durch diese von ihm nicht erfundene, aber bei der Behandlung

der griechischen Litteraturgeschichte vielleicht zuerst konsequent durchgeführte Verwebung des einzelnen Litteraturwerks in den ganzen Charakter einer Epoche wird ersteres unzweifelhaft in eine richtigere und oft auch noch hellere Beleuchtung gerückt, als dies seither der Fall war.

Die Absicht jedes Buches bestimmt seinen Stil. Das vorliegende ist für einen weiteren Kreis von Lesern bestimmt und soll diesem verständlich reden. Aber Leser, die nicht in der Absicht allein, zu lernen, sondern auch, zu geniessen ein solches Werk in die Hand nehmen, wollen durch dieses selbst gewonnen werden. Daher ist der „trockene Ton“ möglichst vermieden und eine bei aller Einfachheit verständlich-anmutige Darstellung erstrebt worden, aus der kundige Leser aber doch, wie zu hoffen, sich überzeugen werden, dass der Trunk, den der Verfasser ihnen bietet, von ihm an der Quelle geschöpft ist. Dabei ist es bei einem Werk, zu dem so zahlreiche und treffliche Vorarbeiten vorhanden sind, natürlich, dass der Verfasser von dem ihm zugänglichen Vorhandenen selbst lernt und zum Frommen seiner Leser benutzt. Vor allem sei hier neben einer sehr bedeutenden Anzahl grösserer und kleinerer Monographieen dankbar folgender allgemeineren Werke gedacht, welche teils bei der Ausarbeitung des ganzen Buches, teils bei einzelnen Teilen vorwiegend benutzt worden sind: Bernhardy, Grundriss der griechischen Litteratur; Flach, Geschichte der griechischen Lyrik; Hertzberg, Geschichte von Hellas und Rom; Hertzberg, Geschichte der Byzantiner; Klein, Geschichte des Dramas I. II; Munk, Geschichte der griechischen Litteratur; Nicolai, Geschichte der griechischen Litteratur; Rapp, Geschichte des griechischen Dramas; Rhode, der griechische Roman; Sittl, Geschichte der griechischen Litteratur (bis jetzt 2 Bände erschienen); Zeller, Grundriss der Geschichte der griechischen Philosophie; sowie endlich die Vorlesungen des verstorbenen Professors Lange über griechische Litteratur; die Klassikerausgaben der Sammlungen Teubner und Weidmann; von Übersetzungen: für

die Lyriker vorwiegend die Sammlungen von Curtius und Geibel, sowie von Mähly; für das Drama Donner, Droysen, Thudichum; für Pindar Donner; für Theokrit Zimmermann, für die Anthologie Regis u. s. w. Ferner gedenkt der Unterzeichnete wehmütig-dankbar der genussreichen Stunden, in denen es ihm vergönnt war, den Plan und die ersten Abschnitte des Buches mit seinem unterdessen verstorbenen unvergesslichen Lehrer und Freunde Professor F. Zimmermann zu Darmstadt durchzusprechen und sich seines gediegenen Rates zu erfreuen; dankt den Herren Professoren Dr. Boltz zu Freiburg und Dr. Weis zu Darmstadt für mehrfache wertvolle Mitteilungen, ganz besonders aber seinem lieben Kollegen Herrn Dr. Curschmann ebenda nicht nur für die Sorgfalt, mit welcher sich derselbe an der Durchsicht der Korrekturbogen beteiligt hat, sondern auch für eine ganze Fülle trefflicher Bemerkungen, und spricht endlich auch an dieser Stelle seinem Herrn Verleger für die in jeder Beziehung liebenswürdige Art, mit der er die Ausarbeitung und den Druck der folgenden Bogen begleitet hat, und die schöne Ausstattung dieser letzteren seinen verbindlichsten Dank aus.

Und so sendet der Verfasser dieses Blatt und mit ihm sein Buch von dieser stillen Schwarzwaldhöhe in die Welt hinaus mit dem Wunsche, dass es der herrlichen griechischen Litteratur manchen neuen Verehrer zuführen, und in der Hoffnung, dass kundige Beurteiler diesen in mancher Hinsicht ersten Versuch als solchen einer nachsichtigen Beurteilung würdigen werden.

Haus Ruhestein im württembergischen Schwarzwald,
25. Juli 1886.

F. Bender.

Inhalt.

			Seite
1.	Kapitel:	Einleitung	1
2.	"	Älteste Dichtungen	18
3.	"	Die Homerische Dichtung	26
4.	"	Die Homerischen Hymnen und andere dem Homer zugeschriebene Gedichte	70
5.	"	Die Kykliker	82
6.	"	Hesiod	95
7.	"	Die Elegie	107
8.	"	Die Jambographen	131
9.	"	Das sogenannte mittlere Epos	144
10.	"	Die melische Poesie. Allgemeines	152
11.	"	Dorische Chorlyrik	164
12.	"	Das Lied	175
13.	"	Die jüngeren Dithyrambiker	232
14.	"	Die Tierfabel	240
15.	"	Orphische und andere prophetisch-mystische Dichtungen	249
16.	"	Die Anfänge der Philosophie	255
17.	"	Die Entwickelung des Dramas bis Aeschylos	268
18.	"	Aeschylos	321
19.	"	Sophokles	372
20.	"	Euripides	419
21.	"	Die ältesten griechischen Prosaiker	463
22.	"	Herodot	471
23.	"	Das Perikleische Zeitalter. Die Anfänge der Wissenschaft	487
24.	"	Die Entwickelung der Komödie bis zu Aristophanes	506
25.	"	Aristophanes	522
26.	"	Thukydides	557
27.	"	Xenophon	568
28.	"	Sokrates und die Sokratiker	591

Seite

29. Kapitel: Platon 599
30. „ Aristoteles 610
31. „ Die Entwickelung der griechischen Beredsamkeit bis zur Zeit Alexanders des Grossen 624
32. „ Griechenland im Zeitalter Alexanders des Grossen. Die mittlere und jüngere Komödie 667
33. „ Die Alexandriner 688
34. „ Übersicht über die weitere Entwickelung der griechischen Litteratur bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken 725

Namen- und Sachregister 753
Berichtigungen . XII

Berichtigungen.

S. 86 muss es statt „nach Peuke" heissen: „nach Leuke, der Donauinsel Peuke gegenüber, auf der ein zweiter Achilleus, Alarich, geboren werden sollte."

In der Nummerierung der Kapitel sind leider mehrfache Versehen vorgekommen. So fehlt bei der Einleitung die Bezeichnung als 1. Kapitel, daher die beiden folgenden Kapitel fälschlich, statt mit 2. und 3., mit 1. und 2. bezeichnet worden sind. Ferner ist irrtümlicherweise die Bezeichnung „18. Kapitel" zweimal gebraucht worden, daher alle folgenden Abschnitte im Text je um eine Nummer zu niedrig angegeben sind.

Endlich bittet der Verfasser, die hie und da nicht ausgemerzte Verschiedenheit der Schreibung von Eigennamen, wie Aischylos und Aes chylos zu entschuldigen.

Einleitung.

Die Entwickelung der altgriechischen Litteratur darzustellen ist für den Schriftsteller der Gegenwart eine leichte und schwere Aufgabe zugleich. Leicht, weil wohl kein Gebiet der Litteratur — höchstens das Zeitalter Goethes und Schillers ausgenommen — so gründlich durchforscht worden ist, wie dasjenige des altgriechischen Schriftentums; schwer, weil eben durch diese bis ins einzelste gehenden Untersuchungen — über Dialekt, Stil, Charakter und Leben der Dichter und Prosaisten — die Hoffnung, neue Gesichtspunkte zu gewinnen, von Tag zu Tag verringert wird. Und doch harren noch gar manche Fragen einer eingehenden Behandlung oder einer kurzgefassten präzisen Antwort. Hat man seither vor allem die Stellung der einzelnen griechischen Schriftsteller innerhalb ihrer Litteratur betrachtet, so muss es nun auch vergönnt sein, sie aus ihrem Sonderdasein herauszurücken und zu prüfen, ob ihr Pass sie dazu berechtigt, auch in der Weltlitteratur eine „Persönlichkeit" zu sein. Ferner bleibt es noch immer eine höchst lohnende Aufgabe, den unzähligen teils offen sichtbaren teils verwischten Spuren nachzugehen, die aus der altgriechischen in die moderne Welt führen. Oder ist es nicht wahr, dass seit der Herrschaft der Renaissance die Gebildeten des westlichen Europas in immer steigendem Masse Schüler der Hellenen geworden sind? Ruht nicht das ganze klassische Drama der

Franzosen auf Seneca und mit ihm auf den grossen griechischen Tragikern? Nicht das bis heute gelehrte System der Logik auf den Regeln des Aristoteles? Und wenn Goethe es in „Hermann und Dorothea“ schön nennt, selbst der letzte der Homeriden zu sein, so liegt in diesen Worten ein Bekenntnis, dem alle wahren und gebildeten Dichter der Neuzeit zustimmen werden, das Bekenntnis, dass die Wurzeln unserer Poesie in althellenischem Boden haften. Um es kurz zu sagen: keine Litteratur hat auf die späteren Litteraturen einen grösseren Einfluss ausgeübt als die altgriechische; und wenn wir uns der merkwürdigen Thatsache nicht verschliessen, dass unter allen Kulturvölkern der alten und mittleren Zeit das hellenische nach Gebietsumfang und Kopfzahl das kleinste war, so werden wir zunächst die Frage nach den allgemeinen Gründen dieser auffallenden Erscheinung zu beantworten suchen. Das griechische Land und das griechische Volk geben uns selbst die Antwort auf diese Frage.

Griechenlands Lage, Küstenentwickelung, Bodenverhältnisse und Klima sind die denkbar günstigsten zur Entfaltung tüchtiger Volkskräfte. Wie eine ausgereckte nach Süden hin weisende Hand in das Mittelmeer hineingeworfen, vom 37. bis 40. Grad nördlicher Breite und vom 18. bis 22. Grad östlicher Länge sich ausdehnend, durchläuft das Land der Hellenen von seinem Nordrand bis Kap Malea die ganze Stufenleiter der Klimate von der Durchschnittstemperatur Süddeutschlands bis zu der tropischen Wärme Nordafrikas. Eine breite Masse setzt es sich an das Balkangebiet an; aber mit jedem Halbgrad südwärts verfeinert sich seine Gestalt, um sich endlich in einer Reihe schön gegliederter Halbinseln gewissermassen zu verflüchtigen. Griechenland ist trotz Norwegen das am meisten gegliederte Land Europas; aber diese Gliederung hat nichts Willkürliches, sie erscheint als ein grosser Gedanke der vorsorgenden Natur, die Ankerbucht an Ankerbucht gereiht, die Bewohner der einzelnen Küstenstriche frühzeitig an die Führung des Ruders zu gewöhnen und ihnen den Sinn für kantonale Selbständigkeit einzupflanzen, während sie die grösseren je eine Reihe von Einzelbuchten umschliessenden Busen ausgearbeitet zu haben scheint, um den Menschen, der hier wohnen

sollte, darauf hinzuweisen, dass es neben dem engeren Heim noch etwas Grösseres gebe, für das man ebenfalls seine Augen habe! Diese Gliederung ist auf der Ostseite der Halbinsel unvergleichlich reicher durchgeführt als auf der Westseite. Griechenland wendet sein Antlitz dem Morgen zu, dem reichgegliederten, fruchtbaren Küstenstriche Kleinasiens, das ihm die ersten Gaben höherer Kultur — aber auch entnervender Überkultur — übermitteln sollte. Und wie unendlich wird dieser Verkehr noch erleichtert durch die wie Warttürme überall aus der Flut emporragenden Inseln, Gebirgskämme, wie Peschel sagt, eines ehemaligen Festlandes, dessen Tiefebenen einst von der aus dem Hellespont vorströmenden Welle überschüttet worden sind. Bei der leicht erklärlichen Ängstlichkeit der Meerfahrer im Altertum ist die Bedeutung der Inseln als Stationen des Völkerverkehrs nicht hoch genug anzuschlagen. Gute Ankerplätze fanden sich bei fast allen, Trinkwasser auf vielen. Vom Ende des 12. Jahrhunderts vor Chr. an war das ägäische Meer, in dem vorher mindestens zwei Jahrhunderte hindurch die Flagge der Phönizier geherrscht, die belebteste Handelsstrasse wetteifernder Stammesgenossen und im wörtlichen Sinne ein griechisches Meer. Aber damit begnügte man sich nicht. Der kühne Unternehmungsgeist der Kaufherren oder die Fürsorge weiser Staatsmänner, ja selbst die Zwietracht hadernder Parteien sandte fort und fort junges Blut hinaus, die Küsten der Barbaren zu besiedeln und in der Ferne ein neues Griechenland zu gründen. Immer dichter ward das Netz der meist mit genialem taktischen und kaufmännischen Blick angelegten Kolonieen am Schwarzen Meer, in Unteritalien und Sizilien, an der Kyrenaika. Fanden sie ihren Rückhalt an der Mutterstadt, so teilte diese dafür den materiellen und den oft noch höher anzuschlagenden geistigen Gewinn mit der Tochter, und diese unvergleichliche Wechselwirkung hat allein schon so erfrischend auf den griechischen Volkscharakter gewirkt, dass noch heute die Lehre von der Notwendigkeit der Kolonieen für grössere Volksgemeinschaften durch kein glänzenderes Beispiel beleuchtet werden könnte. Abgesehen davon ist aber auch im allgemeinen der Einfluss dieser Entwickelung auf den Charakter der Griechen nicht zu unterschätzen. Der Verkehr

mit dem flüssigen Elemente bräunt nicht nur das Antlitz und stählt die Muskeln, entwickelt nicht nur einen eigentümlichen Humor und einen leichten Sinn, der sich überall zurecht zu finden weiss, er weckt auch den Mut, schärft den Blick und fördert jene zähe Energie, die Vorbedingung jeder weltgeschichtlichen That ist. Das Meer hat die grössten Heldenthaten der Hellenen nicht nur gesehen, es hat sie auch vorbereitet.

Warum aber die Hellenen sich so rasch und willig in dieses Seeleben hineingefunden haben, erklärt sich zum Teil aus den Bodenverhältnissen ihres Landes, die, eher karg als fruchtbar zu nennen, sehr bald einen ausreichenden Import gebieterisch forderten und einen lebhaften Export, wo er möglich war, als höchst wünschenswert erscheinen liessen. Ein Gebirgsland durch und durch von den Höhen des Lakmos an bis zu den Ausläufern des Taygetos, in seinem nördlichen Teile von einem mächtigen Gebirgskamm in eine östliche und eine westliche Hälfte geschieden, die selbst wieder durch sich vorschiebende Querriegel in eine Menge kleinerer Kantone gespalten werden, hat Griechenland die Form der anbaufähigen Ebene nur an wenigen Stellen entwickelt. Gegen das Meer hin sich entweder durch Steilküsten schirmend oder mit einem tiefgerissenen Flussthal öffnend, erscheint das Innere meist als gemach ansteigendes Weideland oder wildzerklüftete Gebirgslandschaft, überragt von malerischen aber schon in der frühesten geschichtlichen Zeit baumlosen Gipfeln. Ehedem mögen auch diese fast bis zum Scheitel mit Wald bestanden gewesen sein; aber der Unverstand der Altvordern hat zu Thal gestürzt, was im Augenblick zum Hausbau oder zur Feuerung vernutzbar erschien, ohne dass man ahnte, wie damit dem Lande eine nie mehr zu ersetzende Quelle des Wohlstandes und der Gesundheit abgegraben wurde. Nur zu bald werden sich die Folgen jener Waldverwüstung geltend gemacht haben: rauhe Winde brachen in die Thäler ein, die Taumenge, die allgemeine Feuchtigkeit nahm ab, Quellen schrumpften zusammen, Wildbäche blieben im Sommer ganz aus. Von eigentlichen Flüssen kann in Griechenland überhaupt nicht die Rede sein; das verbietet schon die geringe Ausdehnung der Halbinsel. Die einzige Wasserstrasse, die diesen Namen verdient,

der Acheloos, entwickelt zwar ein sich über einen Breitegrad hinziehendes Längenthal, ist aber doch, mit der Donau, ja schon mit dem Rheine verglichen, nur ein Zwerg. Sonst aber verhindern die überall sich vorschiebenden Querriegel jede gemächliche Flussentwickelung vollständig; und da, wo sie in hochgelegenen Pässen aneinanderstossen, bleibt für die eingeschlossenen Gewässer der Abhänge nur die Bildung von Landseen übrig. Diese Abgeschlossenheit der meisten Gebirgskantone hat bei ihren Bewohnern vorzüglich diejenigen Charakterzüge sich entwickeln helfen, die auch sonst bei kräftigen Gebirgsvölkern hervortreten: Frömmigkeit, Selbstgefühl, konservative Gesinnung; und bei der Mannigfaltigkeit der landschaftlichen Entwickelung dürfen wir von vornherein vermuten, dass uns eine ebenso grosse Mannigfaltigkeit der kantonalen Charaktere in Bildung, Sitte und Sprache gegenübertreten wird. Die natürliche Gestaltung Griechenlands musste den Partikularismus grossziehen; von einer politischen Einigung der ganzen Nation ist darum auch hier nie ernstlich die Rede gewesen. Was der Idealismus oder der Ehrgeiz einzelner Staatsmänner von Zeit zu Zeit erstreben mochte, haben die natürlichen Grenzmauern der einzelnen Gaue doch immer auf die Dauer unmöglich gemacht. Ganz anders gestalteten sich diese Dinge in Italien, wo bei dem relativen Mangel an trennenden Bergzügen der Verkehr der Gaue früh zur natürlichen Grundlage einer nationalen Einigung geworden ist.

Der Boden Griechenlands war karg, aber nicht arm; durch Arbeit liess sich ihm entlocken, was er nicht so ohne weiteres zu geben bereit war. So ist die mütterliche Erde der Hellenen vielleicht ihre beste Erzieherin geworden; und die von uns noch jetzt bewunderte harmonische Stimmung aller Seelenkräfte wie nicht minder die ebenmässige Ausbildung des Leibes beruht eben auf jener glücklichen Mischung von Arbeit und Genuss, wie sie den Hellenen ihr Land und ihr Himmel bestimmt haben. Freilich hat auch Griechenland sein Sybaris; aber weit ausgedehnter waren jene Landstriche, die erst nach harter Arbeit reichliche Ernte gewährten; und der Hirt im Gebirg lebte jahraus jahrein von Käse, Milch und Brot, dem höchstens einmal an Festtagen ein Zicklein-

braten zugegeben wurde. Feuchter in Böotien, rauher in Arkadien, feiner und kräftiger in Attika umspielte den Hellenen eine Luft, die ihm den grössten Teil des Jahres hindurch gestattete, sich leicht bekleidet im Freien zu bewegen; und der kräftige Hauch der See bewahrte vor Erschlaffung. In der reichlich vertretenen Tierwelt fehlten die kräftigeren Raubtiere und, mit ganz wenigen Ausnahmen, giftiges Gewürm; dagegen war Jagdwild in Menge vorhanden. Stauden und Pflänzlein mit farbenglühenden oder honigspendenden Blüten stiegen bis zu den höchsten Halden empor, die Schluchten füllte ein Heer von schönblättrigen Sträuchern, und unten in der Ebene gedieh in malerischer Abwechselung Ölbaum und Feige, Weinstock und Apfel, Platane und Cypresse. Der Boden barg in seiner Tiefe Gold, Silber, Brauchmetalle und Mineralien; Heilquellen sprudelten reichlich hervor und fanden schon teilweise sanitäre Verwendung. Dies alles ist aber für die Entwickelung der Hellenen von Bedeutung. Ein mässig reiches Land behütet seine Bewohner vor der Magerkeit oder der Missgestalt, wie sie allzu harte Arbeit rasch erzeugt, ebenso aber auch vor Fettleibigkeit und Blödewerden. Eine kräftige und dabei warme Luft verstattet dem Körper, sich, fast aller beengenden Hüllen ledig, naturgemäss zu entwickeln. Eine klare Luft schärft den Sehsinn und ist so die Vorbedingung aller malerischen oder plastischen Thätigkeit. Kampf mit überlegenem Raubwild macht den Menschen heimtückisch; Jagd, die zahmere Vorübung des Kriegs, festet den Fuss, weitet die Brust, stärkt den Arm. Das grüne Kleid der Erde erquickt das Auge, der schlanke oder kräftige Wuchs des Baumes weckt den künstlerischen Trieb, dessen erste Frucht die Bildung der Säule ist. Metall fördert nicht nur, in Barren oder Scheiben gegossen, als bequemstes Tauschmittel den Verkehr, es ist nächst dem Thon das Hauptmaterial, in dem der Kunsthandwerker und der Künstler sein Gebilde darstellt.

Endlich dürfen wir die malerische Gestaltung des hellenischen Landes nicht vergessen. In seinen Gebirgszügen herrscht der Kalk vor, und dieser tritt häufig in grotesken Gestalten zutage. Fehlen daher den griechischen Bergen die sanften Schönheitslinien des Albanergebirgs oder der hessischen Bergstrasse, so wirken sie

um so mehr durch die Kühnheit ihrer Zacken, durch ihre erschreckend tiefen Schluchten, die Masse ihrer Höhlen, den Reiz ihrer Wasserfälle. Und über dem allen leuchtet eine südliche Sonne, die, mit der Luft im Bunde, die Felsen jetzt vergoldet, jetzt mit Purpur behaucht. Und diese wunderbare Beleuchtung teilt sich auch dem Meere mit, das, freilich ohne plastischen Reiz, durch seine unendliche Masse, sein nie ruhendes Wogenspiel, seinen glitzernden Glanz bei stiller Luft, sein raubtierartiges Springen beim Sturm den sinnigen Beschauer immer und immer wieder fesseln musste. Ein Hellene konnte es verstehen, warum ihm Homer und Äschylos ihre schönsten Bilder, ihre gewaltigsten Vergleiche entnommen. So war Griechenland durch seine Lichter das Land der Maler, durch seine Berggestalten das Land der Plastiker. In letzterer Richtung aber hat noch fruchtbarer gewirkt das Schönste, das Hellas sein eigen nannte, das Volk der Hellenen selbst.

Griechenlands Klima und Bodenbeschaffenheit war, wie wir schon gesehen, der Entwickelung schöner und kräftiger Leiblichkeit ungemein günstig. Und so haben die Nachkommen jenes Teils der arischen Rasse, der in grauer Vorzeit von den Flussthälern des Strymon und Axios aus südwärts vorgedrungen, im Laufe der Jahrhunderte jene schönen Leiber gezeitigt, deren Abbilder noch heute das Entzücken der Künstler sind. Früh, wie bei allen Südländern, entwickelte sich der zarte Körper zu kräftiger Reife, und stattlicher Wuchs war so sehr Regel, dass er als erste Bedingung der Schönheit galt. Diese vollendete sich freilich erst in dem Ebenmass der Glieder: in den richtigen Verhältnissen von Rumpf, Armen und Beinen, dem gefälligen Abfall des Nasenwinkels, dem beweglichen Auge, das schon Homer als charakteristisches Merkmal der Achäer hervorhebt (ἑλίκωπες Ἀχαιοί), der hellen Haut, dem kräftigen leichtgelockten dunkelblonden Haupthaar und dem verhältnismässig kleinen Kopf. War, wie wir wohl annehmen dürfen, ein solche Schönheit in Griechenland nicht eben selten, so erklärt sich uns schon daraus zum Teil die nie wieder erreichte Höhe der platischen Kunst bei den Hellenen. Und sie haben, selbst durch Gesetze, dafür gesorgt, dass diese Schönheit nicht mit dem Absterben weniger Generationen abhanden kam. Galt ihnen doch

Schönheit als gleichbedeutend mit Gesundheit, und diese zu erhalten waren nicht nur die gymnastischen Übungen dienlich; selbst die Orchestik war nicht allein dazu da, den Sinn für edle Würde in der Bewegung auszubilden, sie sollte zugleich die Kraft und Brauchbarkeit der einzelnen Gliedmassen erhöhen helfen. Ferner befreite der mässige Wohlstand, dessen sich die Mehrzahl der freien Griechen erfreute — die Vagabundenfrage taucht erst zu Isokrates' Zeit auf —, den Geist von niederen Sorgen, den Körper von abmergelnder Arbeit. Eine natürliche, schon durch das Klima bedingte Diät schützte vor Fettansammlungen, die leichte nirgends drückende Kleidung gestattete die organische Entwicklung sämtlicher Körperteile. Gründe genug, uns die verhältnismässig langsamen Fortschritte der Heilkunde bei den Griechen erklärlich zu machen. Freilich lassen sich bei den verschiedenen Gruppen des Hellenenvolks recht bedeutende Unterschiede nicht verkennen. Der fein organisierte, zu fröhlicher Sinnlichkeit geneigte Ionier entwickelte in seiner herrlichen aber auch üppigen Heimat Körper und Geist in einer feineren Weise als der kräftige Dorier, den sein rauhes Gebirgsland zur Abhärtung, sein Gesetz zur Selbstbeherrschung zwang. Zeichnete sich die Mehrzahl der Äolier durch eine gewisse körperliche und geistige Schwerfälligkeit aus, mit der nicht selten eine derbe Sinnlichkeit Hand in Hand ging, so wurde der Attiker dagegen das wahre Musterbild einer glücklichen Mischung körperlicher und geistiger Vorzüge. Meer, Land, Luft: alles schien dazu da zu sein, die guten Kräfte in ihm zu wecken; und so ist denn auch Athen trotz aller Schwankungen seiner politischen Lage stets die geistige Hauptstadt Griechenlands gewesen und geblieben. Es war für die alten Zeiten keine Redensart, wenn man seinen Bewohnern Frömmigkeit — noch der Apostel Paulus weiss davon zu reden (Apostelgesch. 17, 22) —, Adel der Gesinnung, Verstandesschärfe (so Demosthenes in der 3. olynthischen Rede) und ein ganz besonders lebhaftes Kunstgefühl zuschrieb; und wenn man auch diese herrlichen Eigenschaften nicht in gleichem Mass bei den übrigen Hellenen vorzufinden hoffen darf, eine im ganzen ungewöhnliche Begabung dürfen wir ihnen nicht absprechen. Kaum ein Volk der Welt hat die Dinge der Aussenwelt und

später die Probleme der Innenwelt mit einem solchen Scharfblick, einer solchen Lernfreudigkeit aufgefasst, eine solche Kraft des Gedächtnisses bewiesen, einen solchen Sinn für Gesetzmässigkeit bewährt, die Staatsidee so klar verwirklicht wie die Griechen. Freilich fehlen diesem lichten Bilde tiefe, sehr tiefe Schatten nicht. Streben nach Ungebundenheit und ausschweifendem Lebensgenuss, Abnahme der Religiosität und schliesslich der Mangel jeder höheren Sittlichkeit, also der moralische Bankerott, verdüstern ganz besonders die letzten Zeiten althellenischen Lebens; und wenn wir uns auch sagen müssen, dass die eigentümliche Entwickelung des griechischen Familien- und Staatslebens und ganz besonders die Religion die Hauptschuld tragen mögen, so war es eben doch das Volk, das zu dieser Entwickelung selbst am meisten beigetragen hat.

Freilich ist die griechische Religion mehr das Produkt einer künstlerischen Thätigkeit als der Ausdruck eines tiefgemütlichen Glaubens. Der den Hellenen innewohnende Trieb, alle Erscheinungen der Natur menschlichen Verhältnissen anzupassen, hat sie zum Polytheismus und Anthropomorphismus geführt; daher auch die merkwürdige Erscheinung, dass einige Gegenden Götter verehrten, von deren Dasein andere keine Ahnung hatten. Aber trotzdem leuchtet aus diesem Labyrinth der Götterverehrung wie ein in der Tiefe brennendes Licht der Glaube an die Vorherrschaft einer Gottheit hervor; und wie alle Hellenen zu dem Zeus des Phidias nach Olympia gewallfahrtet sind, so haben ihn auch alle als den Herrscher Himmels und der Erden angebetet. Der Begriff einer sittlichen Weltordnung und Weltregierung war der Mehrzahl von ihnen freilich noch nicht aufgegangen; und die Vorstellung der unerbittlichen ἀνάγκη, die wie ein Damoklesschwert über der ganzen Welt, auch über der Götterwelt, schwebend gedacht wurde, sowie die höchst unsicheren, selbst schattenhaften Vorstellungen von Fortleben und Vergeltung nach dem Tode konnten nur dazu dienen, den Blick mit um so mehr Anspannung auf dieses Leben zu richten, und auffordern, dem Tage abzugewinnen, was er zu bieten vermochte. Mit anderen Worten: der Götterkultus der Hellenen gipfelte in der Bemühung, durch richtige Spenden den Willen der Ewigen sich geneigt zu halten und dadurch den Lebensgenuss zu

einem möglichst ungetrübten zu machen. Demselben Zweck diente — zu Gunsten des Mannes — die ganze Entwickelung des Familienlebens und besonders die Erziehung der Griechen.

Ganz besonders befremdend muss uns Moderne die Beobachtung berühren, wie die noch im heroischen Zeitalter geehrte Stellung der Frauen von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Stamm zu Stamm mehr herabgedrückt worden ist. Bei den alten Spartiaten noch im ungeschmälerten Besitz ihrer Würde, erscheinen sie schon bei den Äoliern auf einer niedrigeren Stufe der Achtung, nehmen aber noch mit dem Manne am Lebensgenuss teil, um bei den Ioniern und — eine rätselhafte Erscheinung! — Athenern beides zu verlieren. Dadurch mussten sie aber auch geistig zurückgehen; und wenn das Christentum ihnen ihre Würde zurückgegeben, hat es der Menschheit zugleich ein unschätzbares Pfund geistiger Kräfte wiedergewonnen. Dass unter solchen Umständen bei den Hellenen ein eigentliches Familienleben nicht gedeihen konnte, liegt auf der Hand.

In umgekehrter Entwickelung hat sich das Verhältnis der Sklaven zu ihren Herren in Hellas allgemach sehr zu gunsten der ersteren verändert. Das Prinzip, das noch der grosse Aristoteles mit kaltem Blute ausspricht, dass eine grosse Anzahl von Menschen von der Natur zur Unmündigkeit bestimmt sei, war instinktiv schon von den dorischen und äolischen Eroberern durchgeführt worden. Die neuen Gutsherren hatten die besiegte Bevölkerung des Landes zu ihren Leibeigenen gemacht, die nun ihr eigenes Besitztum für andere zu bebauen hatten. Bei den Ioniern, die nur über schmale Küstenstriche verfügten, überwog bald die Zahl der gekauften Sklaven. Aber wie bei den Römern das Verhältnis der Klientel früh als ein geheiligtes betrachtet wurde, das den Klienten vorwiegend in angenehmer Weise daran erinnerte, dass er einen Patron habe, so mag auch das Verhältnis der Sklaven in Griechenland als ein persönliches von Geschlecht zu Geschlecht minder drückend geworden zu sein. Euripides zeigt den Sklaven gegenüber sehr milde Gesinnungen; man gestattet ihnen, sich musikalisch auszubilden, ja den Zutritt zu den Mysterien; und wenn in der jüngeren attischen Komödie Sklaven die nicht immer ehrenwerte

Rolle der Vermittler spielen — eine Charge, die dem Lustspiel von da ab über Molière hinaus bis auf den heutigen Tag geblieben ist —, so beweist das immerhin, dass ihre Stellung eine freiere geworden war.

Familienleben und Sklaverei in Griechenland belehren uns darüber, dass bei diesem sonst so hoch begabten und so fein organisierten Volk das wahre sittliche Gefühl dem anderen Geschlecht und dem anderen Volk gegenüber eben nicht entwickelt war. Seine ganze sittliche Kraft richtete es auf ein anderes Ziel: das Vaterland.

Während unsere moderne Pädagogik fast allein der Verallgemeinerung des Wissens dient, ging die Pädagogik der Griechen auf möglichst harmonische Ausbildung des Leibes und des Charakters aus. Daher die uns eigentümlich anmutende Einfachheit und Naivetät ihrer Schulverhältnisse, die von Staatsschulen, Versetzungen, Zeugnissen, Klassenpreisen und Überbürdungskommissionen noch keine Ahnung hat. Genährt von den einfachsten Produkten der Volkspoesie, die ihnen im Gesang oder raunenden Wort der Ammen als Lied, Märchen und Fabel, oder beim Mahl der Erwachsenen gelegentlich als Tischlieder in die Ohren drangen, und von den mannigfachen Werken der Plastik, die überall auf Strassen und Plätzen, in Tempeln und Hainen stummberedt die Hoheit der Götter und die Würde der Kunst lehrten, zum Schönen vorgebildet, traten die griechischen Knaben etwa mit dem zehnten Lebensjahre in die Schule des Grammatisten ein. Hier lernten sie zunächst lesen — das war für die zukünftige Kenntnis der Gesetze nötig —; bald folgte das Auswendiglernen von Mustergedichten, deren Melodie, sofern dieselben eine solche besassen, in einem besonderen musikalischen Kursus neben der Handhabung von Lyra oder Flöte eingeprägt wurde. Es ist klar: der Endzweck dieser litterarisch-musikalischen Erziehung konnte nicht ein bestimmte möglichst grosse Summe des Wissens sein, sondern die harmonische Stimmung aller Seelenkräfte, die Ausbildung des Schönheitssinnes und die Weckung eines selbständigen Urteils. Vielleicht schon gleichzeitig mit diesen musischen Übungen begann dann die mehrere Jahre in Anspruch nehmende gymnastische Ausbildung in privaten

und öffentlichen Ringschulen (Palästren und Gymnasien) unter der Aufsicht erwachsener und zum Teil vom Staate dazu bestellter Männer. Wohl den grössten Teil des Tages massen sich die Knaben und Jünglinge in den mit sorgfältiger Berücksichtigung von Alter und Leibeskraft ihnen aufgegebenen Übungen. Aber ebensowenig wie die musikalische Ausbildung Virtuosen, sollten diese gymnastischen Übungen Athleten zeitigen. Das einzige hohe Ziel der griechischen Gymnastik war die gleichmässige Ausbildung des Leibes, dass er ein gesunder Träger der Seele sei; und wie Hohes die Griechen in diesem Streben erreicht, haben ihre Prozessionszüge, ihre dramatischen Chöre, ihre gewonnenen Schlachten und endlich ihre Bildwerke hinlänglich bewiesen.

Mit diesen Übungen war aber die Bildung nicht abgeschlossen. Dem jungen wie dem reifen Manne musste die Gerichtshalle und noch mehr das Theater erst recht Übungs- und Bildungsstätte des Geistes werden. Dazu brachten die Sophisten während des peloponnesischen Krieges, in dem der Sinn für Melik und gymnastische Ausbildung schon zu schwinden begann, ein neues geistiges Moment, indem sie die kritische Behandlung von Lebensregeln und Dichtwerken auf die Tagesordnung setzten; und seitdem der grosse Platon seine Lehrbühne im Hain des Akademos aufgeschlagen, gehörten Philosophie und Mathematik zu dem „nötigen Vorrat" eines höher Gebildeten. Damit begann aber eine für die griechische Welt verhängnisvolle Spaltung der „Gebildeten" und der minder hoch Gebildeten. Die Einheit des Volksbewusstseins war dahin. Zugleich konnte es dem Einsichtigen nicht entgehen, dass mit der wachsenden Zahl der Bildungsmittel das erzieherische Moment immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde: wie bei uns. Die Bildung des weiblichen Geschlechts wurde vernachlässigt. Bei der sich hieraus von selbst ergebenden Stellung der Frauen musste sich das gesellschaftliche Leben der Griechen einseitig entwickeln: es war nur ein Verkehr zwischen Männern und Männern. Daraus erklärt sich uns auch das häufige Vorkommen intimer Freundschaftsverhältnisse bei einem Volke, das im ganzen wenig Verständnis für die Poesie einer zarten Liebe bewiesen hat. Der Mann verkehrt mit seinesgleichen auf der Agora, in der Volks-

versammlung, im Gerichtssaal, im Theater und endlich bei jenen heiteren Symposien, wie sie Platon mit unerreichbarer Grazie in seinem gleichnamigen Dialog, und nach seinem Vorbild mancher Neuere, zuletzt, freilich mit etwas moderner Retouchierung, Ernst von Wildenbruch in seinem „Meister von Tanagra" gezeichnet hat. Hauptsache bei diesen ungezwungenen Zusammenkünften war aber viel weniger als bei unseren Festkneipen der „Stoff" als vielmehr das Gespräch, die geistvolle Unterhaltung, in welcher wir Jetztlebenden, die gebildeten Pariser vielleicht ausgenommen, noch immer recht weit hinter den Alten zurückstehen. Dass gelegentlich ein frisches Lied, ein Skolion, von einzelnen vorgetragen oder von der ganzen Gesellschaft angestimmt dazwischen erschallte, versteht sich von selbst.

Die Mannigfaltigkeit des griechischen Wesens hat sich ganz besonders deutlich in dem politischen Leben der Hellenen ausgeprägt. Kein Wunder, dass bei einem Volk, dem Frauen und Sklaven nichts galten, der freie Bürger und die Erörterung der Stellung, die er der Gesamtheit gegenüber einzunehmen habe, in den Vorder- oder Brennpunkt jeder Erörterung gerückt wurde. In dem reichen Ionien hatten sich früh Städte gebildet und zu einem Bundesstaat vereinigt. Die von dort ausgesandten Kolonieen vermehrten den Absatz der heimischen Fabrikate. Ein allgemeiner Wohlstand unterstützte die im Stamm liegende Neigung nach individueller Freiheit, ja Ungebundenheit, und die Demokratie schien die dieser Neigung am meisten entsprechende Staatsform. Dass bei dem Mangel einer straffen Zucht dann die leichtlebigen Ionier gelegentlich die Beute eines Tyrannen oder stärkeren Nachbarn — wie der Perser — wurden, ist leicht begreiflich. Andrerseits hat ihre Lust an festlichen Darstellungen in grossen Gemeinschaften die Technik der Handwerker wie die Künste unendlich gefördert; die ionische Säule wie der Hexamenter sind ihre Erfindung, und bei der ausgesprochenen, von der Flüssigkeit ihres Dialektes getragenen Lust zu fabulieren ward in ihrer Mitte das Epos geboren.

Im entschiedenen Gegensatz zu diesen Neigungen hat sich der Sinn der Dorier mit unvergleichlich grösserem Ernst der Verwirklichung des Staatsideals gewidmet. Ihnen ist der Staat alles,

aber die Grösse des Staates kommt auch dem einzelnen zu gute, denn die Gesamtheit der Bürger macht ja den Staat aus, in dem die ἄριστοι zu herrschen berufen sind, während die Unterthanen (δειλοί) willenlos zu gehorchen haben. Lag in dieser aristokratischen Grundstimmung der Verfassungen ein unverkennbar religiöser Zug, der die Sittlichkeit zum Gebot machte, so war bei dem schroffen Gegensatz zwischen Herrschenden und Beherrschten jede Fortentwickelung des staatlichen Lebens abgeschnitten. Daher denn auch der rasche Verfall der dorischen Staaten, sobald die Berührung mit dem Ausland nicht mehr zu vermeiden war.

Immerhin ist den Doriern politische Begabung, Thatkraft, Tiefe des Gemütes, Frömmigkeit und Witz nicht abzusprechen; die Choralpoesie ist ausschliesslich ihr Eigentum, und die Anfänge der Komödie sind auf ihrem Boden gewachsen. Unberührt von den geistigen Strömungen der Aussenwelt hat sich ihr Denken lange in engen Kreisen bewegt, ihre Sprache in schroffen Formen genügt; aber sie haben ihre Gedankenmaterien durchgearbeitet und daher war ihre Redeweise schlagend wie ihr Schwert.

Zwischen Ioniern und Doriern nehmen die Äolier (Böotier, Thessalier, Lesbier) endlich eine, wie schon ihr Name andeutet, schwankende Stellung ein. Leichtlebig wie die Ionier und doch schwerfällig wie die Dorier, voll sinnlicher Glut und dann wieder — vorübergehend wenigstens — voll patriotischer Leidenschaft, haben sie sich in ihren politischen Bethätigungen immer mehr von persönlichen Interessen als von einem grossen leitenden Gedanken beherrschen lassen. Daher die häufigen Veränderungen der Verfassung, die nie ruhenden Parteikämpfe, welche die Geschichte ihrer Staaten zu einer im Grunde unerquicklichen machen. Heissen und unruhigen Blutes wie sie waren, haben sie es in der Litteratur zu keiner grösseren Leistung gebracht; nur ihr Liebeslied ist originell und voll Temperament.

Trotz dieser recht verschiedenartigen Gestaltung des politischen und persönlichen Lebens bei den verschiedenen Stämmen haben sich die Hellenen doch stets den „Barbaren“ gegenüber sehr energisch als Nation gefühlt. Darauf musste sie ihre Religion, ihre Stammessage, darauf mussten sie ihre Nationalfeste hinweisen, und endlich

umschlang alle Stammesgenossen von Akragas bis Sinope das mächtigste Band: die gemeinsame Sprache.

Die der arischen Gruppe angehörige, mit der römischen nahverwandte griechische Sprache hat sich unvergleichlich reicher entwickelt als ihre westliche Schwester. Lag schon in ihren Elementen sozusagen die Vorbedingung der Möglichkeit, mit Hilfe der Suffixe Personen, Thätigkeit und Leiden, Zeit- und lokale Verhältnisse feiner voneinander zu halten — der reiche Bau des griechischen Verbums ist hier besonders zu bemerken —, so hat die Mannigfaltigkeit der Stämme nachher das Ihrige gethan, den Begriffs- und Wortvorrat der Gesamtheit unaufhörlich zu vergrösseren. Daher der Reichtum der griechischen Sprache, der ihr verstattet, sich mit gleicher Geschmeidigkeit dem Philosophem des Denkers wie den Gedankenflügen des Dichters und den logischen Gängen des Mathematikers anzupassen. Mag ihr dabei die festgeschlossene Form abgehen, die uns an dem Satzbau des Senatorenvolkes imponiert, so ist ihr Gerüst um so künstlerischer. Und hier unterscheidet sich die griechische Sprache zugleich sehr entschieden von der ihr sonst so nahestehenden deutschen. Der Grieche betont nämlich nicht immer wie der Deutsche im Wort die Stammsilbe als Trägerin des Begriffes (vgl. kőniglich, βασιλικός); ihm ist der Wohlklang, das tonische Gleichmass der Silben so sehr Hauptsache, dass er oft den Ton auf Nebensilben wirft. Der Rhythmus ist die Seele der griechischen Sprache, und daher ist sie auch ein so vortreffliches Material für den Dichter. Waren einmal für die einzelnen Laute die Schriftzeichen vorhanden — und die Ionier haben diese wertvolle Errungenschaft der Phönizier ihren Landsleuten im Westen übermittelt —, so harrte der Gedanke nur des Griffels, um ewige Dauer zu erlangen.

Der Charakter der griechischen Litteratur ist bedingt durch die Objektivität und Einseitigkeit der griechischen Schriftsteller. Erst in der Zeit des Euripides taucht der Begriff der Sentimentalität auf; vorher kennt der Hellene den Weltschmerz kaum. Mit ungetrübter Sehfreudigkeit lag das Auge der Betrachtung der Aussendinge ob, und der Mund des Epikers wie des Geschichtschreibers berichtete nur, was das Auge gesehen; selbst der griechische Lyriker

ist verhältnismässig objektiv. Ferner kennt das Altertum die moderne Vielseitigkeit der Schriftsteller nicht. Der Epiker war nur Epiker, wie der Dramatiker nur Dramatiker sein wollte. Diese als selbstverständlich betrachtete Einseitigkeit hat aber nicht nur der Technik unendlich genützt; sie gestattete dem einzelnen eine Vertiefung in seinen Stoff, von der wir kaum mehr eine Ahnung haben. Das hat die Griechen befähigt, ihre Schriftwerke zu wahren Kunstwerken zu gestalten. Hierin liegt ein unsterbliches Verdienst. Selbst die nüchterne Betrachtung, dass ihre Gedankenkreise mit den unsrigen verglichen beschränkt und ihr Gemütsleben einseitig entwickelt war, kann ihnen diesen Ruhm nicht schmälern. Und dann wollen wir nicht vergessen, dass sie es wie kein anderes Litteraturvolk verstanden haben, durch Mythus, bildliche Ausdrucksweise und symmetrische Wortstellung ihren Gedanken plastische Anschaulichkeit wie ihren Stimmungen energischen Ausdruck zu geben.

Die glückliche Entwickelung der griechischen Litteratur aber erklärt sich durch die bei keinem Volke sonst wiederkehrende Erscheinung, dass sich die verschiedenen Stämme in der Ausführung der poetischen Aufgaben ablösten. Hatte ein Stamm einmal das seinem Ideenkreise und Charakter entsprechende Gebiet der Poesie gefunden, so hat er die Hand nicht eher ruhen lassen, bis dasselbe nach allen Richtungen hin durchgearbeitet war. Dadurch musste die Technik nahezu unübertrefflich werden. So haben die Ionier das Epos und die Elegie, die Dorier die Chorlyrik, die Äolier das Lied, die Attiker das Drama bearbeitet; und selbst bei den später durchgebildeten Arten der Prosa muss man die Arbeit der Stämme in erster Linie mit in Betracht ziehen. Die Ionier sind die Begründer wie des Epos so auch der Geschichtsschreibung geworden, dem strenglogischen Sinne der Dorier gelang die Ausarbeitung der Mathematik wie keinem andern Stamme, und nur die vielseitigen Athener haben Philosophie und rhetorische Schriftstellerei mit gleicher Virtuosität gefördert wie die ihnen von den Ioniern abgetretene Historiographie. Und wie organisch ist diese Entwickelung vom Epos zur Lyrik und von da zum Drama, und wieder von der Historiographie zur Philosophie und

von da zur künstlerischen Ausbildung der Redekunst gewesen! Eine Entwickelung vom Einfachen zum Verwickelten, vom Ruhigen zum Erregten, vom Objektivismus zum Subjektivismus, gerade so, wie wir sie bei der griechischen Plastik beobachten können! Denn Winckelmanns geflügeltes Wort von der „edlen Einfalt und stillen Grösse“ der griechischen Statuen gilt doch eigentlich nur von den ernsten Götterbildern der ersten Kunstblüte; ihnen ist die Darstellung des Eros (Lyrik) bald genug gefolgt; und wirkt die Gruppe des farnesischen Stieres nicht auf uns wie eine dramatische Szene voll glühender Leidenschaft? Es ist eben das ewige Gesetz aller Kunstentwickelung, dass, musikalisch zu reden, erst in ganzen, dann in halben und endlich in sechszehntel Noten komponiert wird.

Endlich müssen wir noch mit einem Wort die Originalität der griechischen Litteratur hervorheben. Zwar hat das griechische Volk so gut wie jedes andere eine Masse von Dingen und Ideen, die ihm vom Nachbarvolk zugebracht worden, in seinen Besitz aufgenommen, und schon die Homerischen Gedichte weisen gelegentlich auf phönizische und ägyptische Einwirkungen zurück. Aber es beweist die eigentümliche Kraft des hellenischen Geistes, dass er das Fremde entweder abgestossen oder sich assimiliert hat. Dadurch trägt selbst das Fremde, das wir in dem griechischen Schriftentum entdecken, griechisches Gepräge, das sich nicht nur in der Wortform kundgibt. Das eigentlich Originelle der griechischen Gedankenwelt liegt aber in ihren Zielen. Diese waren vor allem Erkenntnis der menschlichen Natur und ihrer Aufgaben in diesem Dasein. Klingt das nebelhafte Wort „Gott und Natur“ als ewiger Refrain durch die indische Poesie, sucht der Arier den Zwiespalt des Guten und Bösen zu künden, glaubt der Hebräer sich im Gedanken an den Weltschöpfer, den richtenden, strafenden Gott verlieren zu müssen, so blieb dagegen die stete, klare, greifbare Aufgabe des Hellenen, Anfang, Mittelpunkt und Ende seines künstlerischen und philosophischen Strebens der Mensch.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

1. Kapitel.

Älteste Dichtungen.

Homer ist für uns der Anfang der griechischen Litteratur. Aber es wäre thöricht glauben zu wollen, dass die Homerischen Rhapsodieen wirklich die ältesten Dichtungen der Hellenen seien. Ehe solche ausgewachsene Epen entstehen konnten, musste das griechische Volk eine ganz gewaltige, sich über Jahrhunderte erstreckende politische wie künstlerische Entwickelung durchlaufen. Wir dürfen wohl annehmen, dass seine Vorfahren schon aus ihrer arischen Heimat die ersten Elemente der Poesie mitgebracht haben. Hatte sich erst einmal die dumpfe Unterwerfung unter übermächtige Naturgewalten zu einem Glauben an Götter abgeklärt, die diese Naturerscheinungen beherrschen, so musste ja gar bald auch in der Menschenbrust das Bedürfnis erwachen, diese Überirdischen durch Bitte und Opfer gnädig zu stimmen, sich ihrer Huld zu versichern, ihren Groll zu versöhnen. Der Wortlaut des ersten Gebets wurde wiederholt; es bildete sich eine bestimmte Wortfolge, belebt durch den gleichmässigen Wechsel langer und kurzer Silben; der Rhythmus war gefunden und der erste Hymnus gedichtet. Aber nicht nur der Verkehr mit der Gottheit gab den Hellenen Veranlassung zu einer, wie wir jetzt sagen würden, primitiven poetischen Thätigkeit: ebenso und viel-

leicht noch mehr mussten die immer wiederkehrenden heiteren und ernsten Begebnisse im menschlichen Leben den schlummernden Trieb wecken, der Stimmung durch Wort und Ton Ausdruck zu verleihen und diese kleinen Gebilde dem Ohr und Gedächtnis durch Rhythmus und Melodie leichter und dauernder einzuprägen. So sind die ältesten Volkslieder entstanden. Leider ist uns von diesem Besitz des althellenischen Volkes so gut wie nichts erhalten; aber Bruchstücke von Volksliedern aus der geschichtlichen Zeit und der Reichtum der neugriechischen Volkspoesie lassen uns doch mit einiger Sicherheit auf den allgemeinen Charakter und die Masse der Erzeugnisse des altgriechischen Volksgeistes schliessen. Wenden wir uns ihnen zunächst für einige Augenblicke zu.

Das Volkslied begleitet den Menschen von seinem Eintritt in das Leben bis zum Grabe. Ganz gewiss hat auch die griechische Mutter schon in frühster Zeit ihren Kleinen ein Wiegen- oder Schlummerlied gesungen, und ebenso gewiss hat die Schar der Kinder, wie es noch bei uns geschieht, das Nahen des Frühlings in Liedern gefeiert und ihre geselligen Spiele mit naiven Verschen begleitet. Zu dieser Art von Poesie mögen die zwei Reihen gehören, welche die Kleinen noch in geschichtlicher Zeit sangen, wenn sie einen Vogel erblickten:

δὸς τὸ σκέλος τῇ πέτρᾳ
καὶ πεσοῦνται τὰ ὄρνεα.

Wirf den Knochen auf den Stein
Und das Vögelchen ist dein.

Dem alten Frag- und Antwort- oder neckischen Versteckspiel gehören wohl die Verse an:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Wo sind die Rosen und wo die Veilchen und wo mein schöner Eppich?
Hier sind die Rosen und hier die Veilchen und hier dein schöner Eppich.

Uralt war wohl auch die Sitte, dass arme Kinder bei Frühlingsanfang herumzogen und, eine thönerne Schwalbe in der Hand,

die Ankunft der wirklichen Schwalbe meldeten. Wir geben die Verse, die sie bei diesem Umzuge sangen, in freier Übertragung:

Die Schwalb' ist da, die Schwalb' ist da,
Und mit ihr kam der holde Lenz,
Mit ihr des Jahres schönste Zeit.
Und glaubt ihr's nicht, da seht ihr sie,
Am Rücken schwarz und weiss am Leib.
Nun spart die Marmelade nicht
Aus eurem Speisevorratsschrank
Und gebt 'nen Becher Wein dazu
Und Käse gebt ein Körbchen uns.
Auch weigert sich die Schwalbe nicht,
Ein Weizenbrot, ein Eierbrot
Von euch zu nehmen. — Nun? Wie steht's?
Ziehn leer wir ab? Bekommen wir's?
Du willst's uns geben, gut! Wo nicht,
So tragen wir die Thüre fort,
Den Thürkranz tragen wir davon,
Ja selbst die Frau, die drinnen sitzt,
Sie ist so klein, wir schleppen sie,
Ja wir, hinweg. Doch gibst du was,
So soll es stets dir wohlergeh'n.
Nun öffne, öffne du die Thür
Der Schwalbe; und wir Bittenden
Sind Alte nicht, sind Kinder nur.

Fallen uns da nicht sofort „Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern" und ähnliche oft gehörte Lieder ein?

Die Kinder werden ewig spielen und die Liebenden ewig seufzen. Sollten die alten Hellenen allein über solche „Kindereien" erhaben gewesen sein? Haben nicht Sappho, Alkaios und Anakreon glühende Liebeslieder gedichtet? Und wenn gerade von dieser Gattung der Volkspoesie nur einzelne Klänge bei Euripides oder Aristophanes nachtönen, so erklärt sich diese auf den ersten Blick befremdende Thatsache einfach dadurch, dass das eben genannte Sängertrio durch seine herrlichen Töne alles Vorhergehende vergessen gemacht hat. Es ist aber gar nicht zu bezweifeln, dass schon die Urväter der Salamiskämpfer L i e b e s l u s t und - l e i d in Liedern ausgesungen haben. Ebenso gewiss ist die Sitte, den Bräutigam und die Braut am

Hochzeitstag mit ernstem und neckischem Sang zu ehren, uralt; und wie tief die Totenklage im hellenischen Volksleben eingebürgert ist, mögen uns die zahlreichen Totenlieder der Neugriechen lehren. Ferner dürfen wir schon in der vorgeschichtlichen Zeit das Vorhandensein von Trink- und Marschliedern annehmen; und so gut bei Homer Kalypso und Kirke sich durch Singen die Arbeit erleichtern, haben dies im wirklichen Leben der alten Hellenen Schnitter und Winzer, Müller und Fuhrleute, eseltreibende Knechte und wasserschöpfende Mägde gethan. Endlich musste sich bei einem so scharfblickenden Volke früh das Spottlied entwickeln, die Weisheit auf der Gasse oder beim Mahle sich im Sprichwort niederschlagen und der Scharfsinn am Rätsel Vorstudien ernsterer Gedankenarbeit machen. Wie volkstümlich gerade diese Zweige der Litteratur waren, beweisen Homer und Hesiod, in deren Werken überall sprichwörtliche Redensarten verstreut liegen; und welche Rolle bei den Griechen das Rätsel spielt, beweist mehr als die Erzählung von der thebanischen Sphinx der Bericht, dass Homers Tod durch ein Rätsel veranlasst worden sei. Freilich mussten alle diese Erzeugnisse des Volksgeistes absterben, wie bei uns die Volksmärchen und Volkslieder, als die Kunstpoesie zu herrschen begann. Nur in den abgelegenen, von den Anschauungen und Bestrebungen der fortschreitenden Zeit wenig berührten Gebirgsthälern, namentlich Arkadiens und Nordgriechenlands, haben sich volkstümliche Sitten und Gesänge länger erhalten.

Ein zäheres Leben bewies die sakrale Poesie. Aus guten Gründen. Das weltliche Volkslied ist doch immer mehr oder minder Ausdruck einer subjektiven und individuellen Stimmung, die Herzensangelegenheit eines Einzelnen. Für eine solche interessiert sich die Gesamtheit, die sie nichts angeht, nicht sehr nachhaltig. Wer es versteht, sinnt auf eine neue Weise, und kein Mensch hindert ihn, sie zu singen, wann und wo er Lust hat. Ein Späterer macht es ebenso und bringt vielleicht das Lied seines Vorgängers in Vergessenheit. Das Lied aber, das einmal der Ehre gewürdigt ist, dem Ohr der Gottheit aus vieler Munde entgegenzuschallen, gilt als das gemeinsame Bekenntnis der Gesamtheit. Es enthält wohl auch bestimmte Beziehungen auf die Natur des Gottes, das

Verhältnis des Bittenden zu dem Gott u. s. w. und stellt somit eine Art von poetisch gefasstem Glaubensbekenntnis dar. Nun ändert sich bekanntlich der Glaube der Völker sehr langsam; und im frühen Altertum, das ja von den tausendfachen Schattierungen der religiösen Anschauungen der Neuzeit noch keine Ahnung hatte, ist dieser Prozess noch viel langsamer vor sich gegangen als dies jetzt geschieht. Und so mag mancher Hymnus, sofern er nur der Grundstimmung der dem Gotte nahenden Opfergemeinde treffenden und allgemein verständlichen Ausdruck verlieh, Jahrhunderte lang gesungen worden sein. Werden doch selbst wir Kinder einer schnelllebigen Zeit bedächtig, wenn man uns ansinnt, ein altes Kirchengesang- oder Choralbuch mit einem neuen zu vertauschen.

Es ist demnach auch nicht zu bezweifeln, dass lange bevor das homerische Epos entstanden war, der Gott des Lichtes und der Musik, A p o l l o n, in seinen ältesten Kultstätten Delos und Delphi mit H y m n e n gefeiert worden ist. Und zwar unterschied man früh den vom Chor gesungenen, mit der Phorminx und später mit der Flöte begleiteten festlich freudigen P a e a n, dessen Name sich am leichtesten aus der wiederholten Anrufung des Gottes: ἰὴ παιάν! erklärt, von dem ernsteren durch einzelne vorgetragenen N o m o s, dessen Einführung in Delphi die Sage dem Kreter C h r y s o t h e m i s zuschreibt. Wie weit dieser Priester und Sänger sowie sein Nachfolger P h i l a m m o n und der eigentliche Eponymos der delischen Tempeldichtung, O l e n, dem die Legende, wohl mit Unrecht, die Erfindung des Hexameters zuschreibt, verdienen als historische Personen betrachtet zu werden, ist bis jetzt unaufgeklärt. Gab der ideenreiche und weitverbreitete Kult des Fernhintreffers gewiss häufig Gelegenheit zu Dichtung und Komposition der soeben charakterisierten Choralgesänge, so haben dieselben sicherlich auch bei den Festen zu Ehren seiner jungfräulichen Schwester A r t e m i s nicht gefehlt. Die spärlichen Zeugnisse dafür sind weniger ein Beweis für ihre geringe Zahl als vielmehr für den in poetischer Hinsicht unergiebigeren Charakter und die grössere örtliche Beschränkung dieses Kultes. Der Sonnengott erzwingt sich überall Verehrung, die Göttin des Mondes, die zugleich Göttin des Gebirgs und der Jagd ist, nur da, wo letztere zu

finden sind. So in Sparta, für das Artemislieder ausdrücklich bezeugt werden. In Attika dagegen und den übrigen fruchtbauenden Gegenden Griechenlands und Siziliens genoss die als Demeter personifizierte Erde ganz besonderer Verehrung; und lange ehe der Festzug der Geweihten die heilige Strasse von Athen nach Eleusis zog, wo der Mund des Priesters den Wissenden die tiefe Symbolik des Naturwunders enthüllte, sangen dort, so heisst es, Musaeos, Eumolpos und Pamphos zum Preise der Göttin. Greifbar ist unter diesen dreien freilich nur die Gestalt des Pamphos (und auch sein Name Pamphos = πᾶν φῶς, „Alles Licht", erinnert noch deutlich genug an die Symbolik des Kultes); die beiden anderen können uns nur als Personifikationen der Thatsache gelten, dass man in Attika die Göttin Demeter mit Gesängen gefeiert hat.

Wenn auch jünger als die seither genannten Kulte hat die mit dem Gott aus Kleinasien eingewanderte Verehrung des Dionysos ebenfalls schon in vorgeschichtlicher Zeit ihre poetischen Blüten getrieben. Zwar erfahren wir nichts über Charakter und Form des ältesten dionysischen Dithyrambos, doch ist zu vermuten, dass die von der Sage aufbewahrten Leiden des Gottes dem Ernst dieses Gesanges eine sehr leidenschaftliche Beimischung gegeben haben. Dagegen kam die Weinlaune, die der Gott ja ebenfalls hervorruft, in neckischen Kelterliedern und übermütigen auch Derbheit nicht scheuenden Prozessionsgesängen zu ihrem Rechte.

Von allen diesen Liedern ist nichts mehr erhalten. Aber im Hinblick auf ähnliche Dichtungen anderer Völker, namentlich die indischen Veden und die mittelalterlichen Hymnen, dürfen wir schon mit einiger Sicherheit schliessen, dass ihre Form ebenso einfach war wie ihr Gedankeninhalt, und beide ebenso kräftig wie der Glaube dieser einfachen Menschen. Der allgemein gehaltenen Anrufung der Gottheit mag in der Regel eine besondere Bitte um Segen u. s. w. gefolgt sein, worauf dann wohl eine nochmalige Anrufung das Ganze abschloss.

Eine eigentümliche Stellung nimmt in der Vorgeschichte der griechischen Poesie Orpheus ein. Die ältere Sage nennt ihn einen Thraker und erzählt von seinem süssen Sang und Saiten-

spiel, mit dem er selbst Bäume und Felsen bezaubert; die spätere Sage hat sich besonders die Ausmalung seine Liebe zu Eurydike, seiner Leiden, seines Ganges in die Unterwelt angelegen sein lassen. In Wirklichkeit scheint er ein indogermanischer Gott zu sein, dessen Lob von einem griechischen Stamme, schon als dieser noch in Thrakien sass, gesungen, und als derselbe später nach dem Süden vorschritt, auch dort verbreitet worden ist. Ebenso scheint die Überlieferung von einer uralten Verehrung der Musen am Olymp, also an der Grenze von Thessalien und Makedonien, mit der Wanderung eines griechischen Stammes von Norden nach Süden ihre Erklärung zu finden. Der Sänger Thamyris, der einen Wettkampf mit den Musen wagt und von ihnen besiegt wird, wäre demnach als ein Vertreter einer nichthellenischen Sanges- und Kultrichtung zu betrachten, die ein hellenischer Stamm in vorgeschichtlicher Zeit glücklich abgewiesen hat.

Alles Fremde von sich fernzuhalten ist aber der griechischen Poesie doch nicht gelungen. Die Phönizier, die zu Ende des zweiten Jahrtausends vor Christus das ägäische Meer beherrschten, haben den Hellenen nicht nur ihre Waren gebracht. Mit den phönizischen Massen und Gewichten, mit den Elementen der Architektur und Plastik hielt mancher neue Gedanke seinen Einzug im Gehirn des lernfreudigen Griechen. Haftet doch an jedem Erzeugnis bildender Menschenhand unsichtbar, wie der Duft an der Blume, etwas von dem Geiste, der diese Formen geschaffen. Und je unabsichtlicher derartige Einwirkungen stattfinden, desto sicherer gesellen sie sich den Vorstellungen des fremden Volkes zu. Die Phönizier waren viel zu gute Kaufleute, als dass sie bei den Griechen hätten missionieren gehen wollen; allein der Verkehr brachte es mit sich, dass diese gelegentlich von dem tyrischen Stadtgott Melkart oder der Göttin Astarte hörte, deren Leib die Phantasie der Semiten in einen Fischschwanz endigen liess; und wie diese Gottheiten unzweifelhaft die Vorbilder des griechischen Herakles und der schaumgebornen Aphrodite geworden sind, so mag auch das rätselhafte Adonis- und Linoslied gewissermassen ein Widerhall jener schwermütigen Gesänge sein, die oft genug in warmen Sommernächten ein leichter Hauch von den

Schiffen der Tyrier nach dem hellenischen Ufer hinübertrug. Wie die nordische Poesie den Übergang von Sommer zu Winter als ein Absterben des Sonnengottes auffasst, so musste dem Sohn des heisseren Südens der Sommer als der Tod des Frühlings erscheinen, und die poetische Fassung dieses Gedankens wurde die Sage von einem schönen Götterjüngling, den Hunde — denn im Sommer kulminiert der Hundsstern — oder andere feindliche Mächte getötet. Masslos in der Äusserung der Lust wie des Schmerzes haben die Orientalen ihrem Gefühl über dieses jährlich wiederkehrende Ereignis in leidenschaftlichen Liedern Ausdruck gegeben, und die häufigen Anrufungen des Gottes „Herr!" (Adonai) oder der refrainartig wiederkehrende Schmerzensruf „Wehe uns!" (ai-le-nu) mag die griechische Benennung dieser Lieder veranlasst haben, deren plastischer Inhalt — denn die symbolische Bedeutung war ihnen gewiss ursprünglich fremd — die Hellenen angemutet haben wird. Schon Homer weiss von dem Linosliede zu erzählen, das ein Knabe — ein charakteristischer Zug! — zur Kithar singt. Über Inhalt und Versmass wissen wir freilich nichts, doch kann uns die Analogie der Psalmen ahnen lassen, welchen Charakter etwa diese Gattung der Poesie gehabt hat, die einzige, bei der ein hervorragender Einfluss des Auslandes auf das Hellenentum nachgewiesen worden ist.

2. Kapitel.

Die Homerische Dichtung.

Am ältesten ist die Homerische Poesie; denn es ist keine ältere Dichtung auf uns gekommen", sagt der skeptische Arzt Sextus Empiricus gelegentlich in einer Streitschrift gegen die Dogmatiker; „aber", dürfen wir mit Cicero hinzufügen, „dass vor Homer Dichter gelebt haben, kann nicht bezweifelt werden." Und zwar epische Dichter, nicht bloss Dichter von Hymnen, wie wir sie im vorhergehenden Abschnitt kennen gelernt haben. Ein Volk, das ein Stück Geschichte durchlebt hat, kann seine eigensten und tiefeingreifendsten Erlebnisse nicht so rasch vergessen. Es gruppiert dann gern in seiner Erinnerung die Hauptereignisse um die rasch ins Übermenschliche wachsende Gestalt eines Volkshelden, und die Kunde von dessen Thaten tönt von Geschlecht zu Geschlecht im Liede fort. Dieses älteste Heldenlied kann nicht einfach genug gedacht werden. Den Stoff gibt wohl zumeist eine einzelne That, ein Zweikampf, ein Eroberungszug ab, der wirklich stattgefunden hat und nun in körniger Sprache, in knapper aber anschaulicher Darstellung vorgetragen wird. Wollen wir bei diesen ältesten Schöpfungen des Volksgeistes überhaupt von Poesie reden, so wird sie in der richtigen Erfassung eines fruchtbaren Moments und in der einfach metrischen Form zu suchen sein, die durch

ihren gleichmässig dahingleitenden Rhythmus dem Ohr des Hörers schmeichelte und das Gedächtnis des Vortragenden unterstützte. Die Volkslieder der Slaven, namentlich der Serben, die Romanzen vom Cid, eine Reihe altenglischer und schottischer Balladen atmen diesen alten kräftigen Geist. Aber wie es noch jetzt zu geschehen pflegt, dass ein beliebter Erzähler eine von ihm schon öfter vorgebrachte Anekdote ohne es zu wollen und zu wissen mit kleinem Beiwerk verziert und dieses sich nach und nach immer reicher gestaltet, so ist es undenkbar, dass die ältesten Heldenlieder der Griechen sich nicht allmählich, wenn auch ganz unmerklich, verändert, meist erweitert haben sollten. Hier lockte eine kostbare Waffe, dort ein Gastgeschenk, dort wieder ein Mahl oder Opferfest zu längerem Verweilen; die Phantasie des Erzählers begann sich zu regen, und der einfache Bericht verwandelte sich in das erste epische Gedicht. Damit hatte aber zugleich die Kunst angefangen, sich der Stoffe zu bemächtigen. Nun ist zwar jeder mittelmässig Begabte im stande, den Bericht von irgend einer merkwürdigen Begebenheit der Vorzeit, besonders wenn er in Verse gekleidet ist, zu lernen und anderen mitzuteilen, zu dichten ist aber nicht jedem gegeben. So muss sich auch in jener vorgeschichtlichen Zeit allmählich aus der Masse des Volks ein Stand von Sängern losgelöst haben, denen der Bericht, d. h. die Überlieferung älteren Sagenstoffs wohl noch Hauptsache war, die es aber gewiss nicht verschmähten, die Eingebungen glücklicher Augenblicke ihren Vorträgen einzufügen. Meist an eines Königs Hofe sesshaft und von diesem unterhalten, stets bereit, die Freude des Mahles durch die Mitteilung einer Ruhmesthat der Helden zu würzen, so erscheinen sie nach Homers Schilderung als ein unentbehrliches Requisit der achäischen Zeit. Bis aber Phemios oder Demodokos ein Lied von dem hölzernen Pferd oder der Einnahme Trojas oder der Rückkehr der Achäer singen konnten, muss diese Gattung der Poesie eine tiefgehende innere und äussere Umgestaltung erfahren haben. Der grössere Umfang dieser Dichtungen musste den Sänger darauf sinnen lassen, durch kunstreiche Komposition den Hörer über die Haupthandlung völlig ins Klare zu setzen und doch zugleich durch episodisches Beiwerk immer

hörbegierig zu erhalten; und ferner musste ihn sein metrisches Feingefühl herausfordern, an Stelle der für ein kürzeres Lied wohl geeigneten leichtgeschürzten trochäischen oder jambischen Zeilen ein Versmass zu finden, das mit der Fähigkeit, ebenso den Gazellensprüngen des Gedankens zu folgen wie seinen gemessenen Festschritt zu begleiten, zugleich in seinem Umfang dem breiteren Gedankenstrom einer grösseren Dichtung ein bequemes Bett zu schaffen im stande wäre. Es war der geniale Griff eines uns Unbekannten, dass er zwei Versreihen zu der einzigen des Hexameters verband, der von da an für das gesamte Altertum griechischer wie römischer Nation die feststehende, unantastbare Form epischer Darstellung geblieben ist. Wann diese folgenreiche Veränderung eingetreten, weiss freilich auch niemand zu sagen; aber die Veränderung musste eintreten, sobald das epische Lied einmal aus seinem Puppenstand herausgetreten war.

Auf diese Weise mögen im Laufe der Jahrhunderte eine Masse von epischen Liedern entstanden sein. Wie es aber in der Natur der Sache liegt, dass die Erinnerung des Volkes sich mit besonderer Freudigkeit an einzelnen Ruhmesthaten der Vorfahren immer und immer wieder erbaut, so müssen nun auch in der Volksdichtung gewisse Sagen mit Vorliebe behandelt und bis in ihre kleinsten Züge hinein ausgearbeitet worden sein. So mag beispielsweise, nachdem die Sage vom trojanischen Krieg einmal vorhanden war, ein Sänger den Streit des Achilleus und des Agamemnon, ein anderer den Bittgang der achäischen Fürsten zu dem beleidigten Peliden besungen, ein dritter sich in der Schilderung jenes nächtlichen Abenteuers versucht haben, auf dem Odysseus und Diomedes den Dolon fangen und das thrakische Lager plündern, während ein vierter sich den Kampf bei den Schiffen zur Darstellung auserkoren u. s. w. Aber, eine zusammenhängende Reihe solcher Einzelgesänge vorausgesetzt, die Ilias konnte daraus ebensowenig werden wie aus den Cidromanzen ein festgeschlossenes, einheitliches Epos. Ein solches kann erst dann entstehen, wenn ein grosser Dichter, dem das gesamte Liedergut seiner Nation vorliegt, mit sicherer Hand den springenden Punkt einer Sage fasst, die That, das Ereignis, von dem eine

innerlich oder äusserlich entscheidende Wendung ausgeht, und von hier aus seine Darstellung so weit fortführt, bis die Handlung sich vollendet hat. Der Streit des Achilleus mit Agamemnon, sein Groll, seine den zeitweiligen Sieg der Troer bedingende Zurückhaltung vom Kampfe, bis ihm Hektor den Freund erschlagen und er nun an dem Fürsten der Troer blutige Rache nimmt — das ist, äusserlich gefasst, nur eine kleine Episode des zehnjährigen Krieges, aber sie enthält die Entscheidung der ganzen Fehde. Wie also? Sollen wir dem Geist, der einen solchen Fortschritt bezeichnet, der vom Sänger ein wahrer Dichter geworden ist, den Ehrennamen des ποιητής versagen? Und diese erste Dichtergestalt unter den Hellenen ist der Sänger der Ilias, dem bald, wenn er nicht eine Person mit ihm war, der Sänger der Odyssee nachfolgte.

Ehe wir nun auf die Persönlichkeit des Dichters, den das ganze Altertum Homer nennt, näher eingehen, fordert es die Eigentümlichkeit der Überlieferung, dass wir uns erst in Ilias und Odyssee selbst einmal umsehen, um dann von der sachlichen Frage zur persönlichen vorzuschreiten.

Wie fast jedes grosse Volksepos eine eigentümliche Mischung mythologischer, sagenhafter und geschichtlicher Bestandteile darstellt, so enthält das Nibelungenlied und so auch die Ilias einen Göttermythus, eine Menschensage und den Bericht eines historischen Vorgangs. Dort verbindet sich der Mythus von dem Lichtgott, der durch den Dämon der Finsternis getötet wird, mit der Sage von dem grossen König Etzel und der Geschichte der Vernichtung des Burgunderreichs durch die Hunnen, hier ist es der Mythus vom Raub der Lichtgöttin durch den Gott des Dunkels, der sich mit den Stammessagen achäischer Geschlechter und den dunklen Berichten geschichtlicher Vorgänge an der Nordwestküste von Kleinasien zu einem höchst interessanten Ganzen verschmolzen hat.

Die Vorstellung vom Kampfe des Lichts mit der Dunkelheit und die Personifikation dieses Vorgangs ist allen indogermanischen Stämmen gemeinsam. Gewöhnlich erscheint das Licht als der jugendliche Held, der den in Wolken oder Höhlen hausenden Unhold der Finsternis überwindet. In Indien triumphiert Indra

Vritrahan über das Dunkel, indem er das Fell der Wolkenkühe spaltet, in Germanien tötet der Sonnen- und Frühlingsgott Sigurd den in dunkler Höhle hausenden Fafnir, in Griechenland Apollon-Helios den Drachen Python. Aber neben dem überall siegreichen Sonnenlichte schwebt noch eine mildere Leuchte vor dem Himmelsgewölbe hin, deren wechselndes Wachsen und Abnehmen die naive Phantasie lebhaft beschäftigen musste. Wenn dort der Sonnenjüngling den Dämon des Dunkels überwunden zu haben schien, so mochte es hier den Anschein haben, als ob die zartere Gottheit des nächtlichen Lichtes Σελήνη (Helena) von einer mächtigeren und deshalb männlich gedachten Gewalt in die Ferne gezogen würde. Und so wäre denn Paris dieser Unhold, der die strahlende Lichtgöttin raubt und in dunkler Höhle (Ἴλιον, ilium) birgt, bis er freilich von einem Gewaltigeren wieder zur Herausgabe der Geraubten gezwungen wird.

Neben diesen in ihren Einzelheiten immer noch nicht hinreichend erklärten mythologischen Bestandteilen sind die Stammessagen althellenischer und speziell achäischer Herrschergeschlechter für die Ausbildung der Sage vom trojanischen Kriege von Bedeutung gewesen. Die patriarchalische Verfassung der hellenischen Vorzeit musste ja den Ruhm und das Ansehen der einzelnen führenden Geschlechter in aller Kraft erhalten, und kein Zweifel, dass die herrlichen oder grausen Thaten und Schicksale hervorragender Familien auch im Liede weitergetragen worden sind. So bildete sich allmählich eine halbgeschichtliche Familienüberlieferung; geschichtlich, sofern sie wirkliche Thatsachen berichtete, sagenhaft, sofern sie den dunklen Ursprung des Geschlechts auf einen göttlichen oder halbgöttlichen Stammvater zurückzuführen bestrebt war. Glückte es dann einzelnen dieser Geschlechter, wie den Atriden, Herakliden, Neliden und anderen in den gegen Ende des zweiten Jahrtausends ausbrechenden Kämpfen mit den Phöniziern oder den mit dem Anwachsen der Bevölkerung unausbleiblichen Reibungen zwischen Gebirgs- und Küstenbewohnern durch kluge Vermittelung oder noch mehr durch die blanke Waffe, mit der sie aus ihren neugegründeten fest ummauerten Burgen gegen den Feind hervorstürmten, ein gewisses Übergewicht über eine Gegend zu erkämpfen,

so lag es nun auch im dynastischen Interesse, die mit starker Faust gewonnenen Vorrechte womöglich als solche „von Gottes Gnaden“ darzustellen. Was konnte dazu dienlicher sein als ein Lied zum Preise des Geschlechts, das in dem Nachweis von der göttlichen Herkunft seines Begründers gipfelte?

Endlich aber ist es gar nicht zu bezweifeln, dass der Sage vom trojanischen Krieg auch bedeutende geschichtliche Vorgänge zu Grunde liegen. Und hier müssen wir zweierlei unterscheiden: einen geschichtlichen Zustand und eine geschichtliche Thatsache. Den geschichtlichen Zustand schildert uns Homer selbst, indem er uns mit Tracht, Bewaffnung, Kultur, Lebens- und Denkweise seiner Helden und Heldinnen bekannt macht. Es ist die Kultur der achäischen Periode des Hellenentums, des zunächst vor der Entstehung der Homerischen Gesänge liegenden Zeitalters, die uns hier in lebendigster Farbengebung vorgeführt wird. Es wäre psychologisch undenkbar, wenn der Dichter hier nicht nach fester Überlieferung gearbeitet hätte. Anders verhält es sich mit der geschichtlichen Thatsache. Homer erzählt uns freilich von dem Kampf vor Troja als ob kein Mensch an seiner Wirklichkeit zweifeln könnte; aber dürfen wir ihm glauben? Hat Troja überhaupt je existiert? Unsere vorsichtige Zeit ist eher geneigt, diese Frage mit Nein! als mit Ja! zu beantworten; und wie dann?

Die alten Griechen haben nie weder an der Existenz Trojas noch an der Thatsache des trojanischen Krieges gezweifelt. Als Xerxes gegen Griechenland zog, suchte er die Trümmer von Troja auf und opferte der Athene tausend Stiere; und als fast hundertundfünfzig Jahre später der grosse Alexander seinen Vergeltungszug nach Persien antrat, eilte er nach dem Grabhügel des Achilleus und liess sich von den Bewohnern der Umgegend Reliquien des Krieges vorzeigen. Seitdem aber war die Stätte wie verschollen. Der Apostel Paulus, der doch in Athen Sinn und Verständnis für griechische Denkungsart beweist, wandert durch die Troas, ohne dass es seinem Begleiter Lukas einfällt, der sagenreichen Stätte zu gedenken; Kreuzfahrer streifen später die Gegend, aber ihr einziger Gedanke ist Jerusalem. Einem gelehrten und begeisterten Deutschen, Heinrich Schliemann, musste es vorbehalten bleiben,

im siebenten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts aus dem die Menderehebene überragenden Burgberg von Hissarlik drei in verschiedenen Zeiträumen übereinander gebaute Ansiedelungen auszugraben und in der zweiten, mittleren, wenn auch nicht den Palast des Priamos, doch jedenfalls eine uralte befestigte Anlage freizulegen. Nun streitet zwar der verhältnismässig kleine Umfang dieser Befestigung mit der Homerischen Angabe von Ilios' Grösse; aber die stolze Lage, die massive Ausführung und die noch deutlich zu erkennende Einteilung dieser Bauten lässt doch die Annahme, dass wir in ihnen einen uralten Herrschersitz zu erkennen haben, nicht so unwahrscheinlich erscheinen; die reichen Goldfunde, deren Echtheit jetzt von niemand mehr angezweifelt wird, erhöhen ihre Wahrscheinlichkeit, und der eigentümliche Sachverhalt, dass diese Niederlassung offenbar vom Feuer zerstört worden ist, ohne dass man die in einer Art von Versenkung verwahrten Goldgegenstände gerettet, macht es fast gewiss, dass diese Burg einem feindlichen Angriffe erlegen ist und dass es nicht mehr im Willen ihrer Besitzer stand, ihre Schätze rechtzeitig vor der Flamme zu bewahren. Nehmen wir also an, es habe wirklich ein, wenn auch mässig grosses, Troja gegeben, es sei dies die Burg eines einheimischen Dynasten gewesen, und diese Burg sei zu irgend einer Zeit von den Feinden verbrannt worden, so entsteht nunmehr die Frage, mit welchem anderen geschichtlichen Vorgang diese Annahme in Übereinstimmung gebracht werden kann.

Soweit die unsicheren Berichte klar blicken lassen, scheint schon gleichzeitig mit der grossen Bewegung der griechischen Stämme nach dem Süden der Balkanhalbinsel, die wir gewöhlich unter dem Namen der dorischen Wanderung zusammenfassen, eine rückläufige Bewegung nach dem Osten, also nach der kleinasiatischen Küste, stattgefunden zu haben. Zunächst wagten äolische Scharen die Landung im Nordwesten Kleinasiens, in der eigentlichen Troas und den angrenzenden Landschaften, später folgten Ionier und Dorier nach, die südlicher gelegenen Landstriche der Westküste zu „kolonisieren". Ohne Kämpfe ging es dabei nicht ab; und gerade in den dem Hellespont benachbarten Küstenstrecken musste es zu besonders heftigen Zusammenstössen kommen. Wohnten doch dort die Stammes-

brüder — Homer bezeugt es ausdrücklich — jener kräftigen Thrazier, mit denen schon die in der Halbinsel einwandernden Hellenen an den Balkanpässen oder in den Flussniederungen des Hermos oder Strymon blutig gekämpft haben mögen, bis ihnen der Eintritt in das Land ihrer Bestimmung möglich geworden war. Diese troischen Thrazier, in welchen die neueste Forschung einen Zweig der Goten zu erkennen glaubt, werden gewiss dem Treiben der hellenischen Ankömmlinge nur so lange ruhig zugesehen haben, bis ihre eigenen Interessen ins Spiel kamen. Dann kam es erst vielleicht zu langjährigen Streitigkeiten und feindlichen Plänkler- und Plünderungszügen in das gegenseitige Gebiet, in der Folge aber auch wohl zu grösseren Zusammenstössen, und bei einem solchen wird die Burg von Hissarlik in Flammen aufgegangen sein.

Die Thrazier zogen sich vor ihren Besiegern, die übrigens, wie unzählige Stellen der Homerischen Gedichte darthun, mit ihnen ebenfalls stammverwandt waren, in die Berge zurück oder wanderten aus, und die Äolier wurden nach und nach die Herren der Küste. Südlich von diesen waren unterdessen die leichtbeweglichen Scharen der Ionier gelandet; und als der Küstensaum nicht mehr ausreichte, die rasch wachsende Volksmenge zu ernähren, lenkten ionische Staatsmänner ihre Blicke nach den ferneren Gestaden des Marmara- und Schwarzen Meeres, ob nicht dort dem ionischen Unternehmungsgeist neue Gebiete zu gewinnen sein möchten. Mit ebensoviel strategischem und kaufmännischem Geschick angefasst wie mit zäher Energie durchgeführt, glückten diese Unternehmungen in einer für uns noch jetzt überraschenden Weise, und der lebhafte Verkehr, der sich nun auf der Wasserstrasse von Milet bis über Byzanz hinaus entwickelte, brachte den Mutter- wie den Tochterstädten gleich grossen materiellen wie geistigen Gewinn. Da mag es denn oftmals vorgekommen sein, dass der zwischen Tenedos und Sigeion dahinsegelnde ionische Kaufherr die eigentümlich geformten Hügel nahe der Küste als die Gräber der berühmtesten griechischen Helden bezeichnen hörte, die einst im Kampf vor Troja gefallen; und dort über der Ebene erhob sich ja der Burgberg, auf dem die stolze Stadt des feindlichen Königs gelegen haben sollte. Von den einzelnen sich vielleicht durch Jahrzehnte hinziehenden Käm-

pfen der Kolonisten erfuhr der Vorübersegelnde nichts; diese waren längst durch die konzentrierende Phantasie der Nachkommen oder Fernerwohnenden zu einem grossen Kriegsunternehmen des gesamten Griechenlands verdichtet worden. Was war nun natürlicher, als dass man den Führer des Zuges, die Haupthelden des Unternehmens wissen wollte? Mussten die nicht den altangesehenen Familien der Atriden, Neliden, Peliden u. s. w. angehören, von denen die Familienüberlieferung so viel zu berichten hatte? So, glaube ich, füllte sich die unbestimmte Sage vom Kampfe der Griechen vor Troja zuerst mit einer Reihe von Heldengestalten, mit denen dichterische Talente nur zu arbeiten brauchten, um eine belebte Handlung zu schaffen. Aber da der ursprüngliche richtige Grund dieses Krieges, die unter Kämpfen vollzogene Ansiedelung eines griechischen Stammes auf fremdländischem Gebiet, längst vergessen war, musste man sich weiter fragen, warum denn eigentlich die Achäer einen solchen Kriegszug unternommen. Waren sie vielleicht vorher von den Troern beleidigt worden? Und hier schob sich nun jener Mythus vom Raube der Lichtgöttin durch einen Unhold des Dunkels und von ihrer Befreiung durch den Sonnenhelden, ein Mythus, der, an der kleinasiatischen Küste allgemein verbreitet, gewiss nicht mehr in seiner ursprünglichen Bedeutung aufgefasst, sondern eher als märchenhafte Geschichte betrachtet wurde, als Motiv in den Sagenstoff hinein. Damit waren die Gestalten der Helena, des Paris und des Achilleus geschaffen. Der Gott des Dunkels ward zum Fürstensohn, der eine Königstochter und, noch mehr, Gemahlin eines Königs raubt; dieser wird als Atride gedacht; sein Bruder, der weitgebietende Agamemnon, Burgherr von Mykenae, beruft die umwohnenden Fürsten samt ihren Mannen zu gemeinsamem Rachezug; unter ihnen erscheint der Lichtgott, der Befreier, als Achilleus. Es darf dabei nicht auffallen, dass der Hauptheld dem Heerkönig unterthan erscheint; ist es doch die Ironie der Weltgeschichte wie des Märchens, dass der Held äusserlich fast immer die unscheinbarere Maske trägt!

Das mögen die Hauptbestandteile sein, aus denen sich die Sage vom trojanischen Krieg in Ionien herausgebildet hat. Denn für dieses Land spricht mehr als der Dialekt der homerischen

Gedichte, mehr fast als die Überlieferung von der Heimat Homers der offene, phantasievolle, gestaltungskräftige Sinn jenes Stammes, der noch später für lange Zeit vorwiegend auf dem Gebiet des Epos produktiv erscheint, während die Äolier, auf deren Boden der Sagenstoff gewachsen, stets auf das Gegenwärtige leidenschaftlich gerichtet, wie sie waren, zwar für politische Stimmungen und Liebesleidenschaft entsprechende, ja bezaubernde Töne, nie aber die zu epischem Gestalten unerlässliche Ruhe und Objektivität gefunden haben.

Der Schauplatz, auf dem sich die Handlung der Ilias abspielt, ist das westliche Küstengebiet der kleinasiatischen Landschaft Troas, der Südspitze des thrazischen Chersones gegenüber. Hier erblickt der bei dem Vorgebirg Sigeion Landende vor sich nach Südosten hin, ein paar Stunden lang, eine Stunde breit, die von mässig hohen aber schroff aufsteigenden Bergen umgürtete troische Ebene, die der wirbelnde Skamandros (jetzt Mendereh) durchrauscht. Östlich von diesem Fluss, nach Norden hin in das Thal des kleineren dem Hauptflusse zueilenden Simoeis rasch abfallend, erhebt sich in einer Höhe von etwa fünfund zwanzig Metern über der Ebene der Burgberg von Hissarlik, Schliemanns Troja. Hier oben bietet sich dem Wanderer ein wundervolles Landschaftsbild. Von der Ebene zu Füssen schweift der Blick nach dem Meere hin, aus dem deutlich erkennbar Imbros, noch überragt von dem im Hintergrund aufdämmernden Gebirge von Samothrake, emportaucht; weiter südlich ganz nah das schimmernde Tenedos, und landeinwärts dann im Süden und Südosten die malerischen Ausläufer des Idagebirgs, dessen höchste Kuppe zwischen einer Einsattelung aus der Ferne winkt. Hier thront der König Priamos, dessen Sohn Paris durch den Raub des schönsten Griechenweibes, der Gemahlin des lakedämonischen Königs Menelaos, den unseligen Krieg zwischen Achäern und Troern heraufbeschworen. Dort im Norden jenseits des Skamandros nahe der Meeresküste haben die Griechen ihr Lager aufgeschlagen; dort ragen die Zelte des Heerfürsten Agamemnon und seines Bruders Menelaos; dort lagert Odysseus, der listige Fürst von Ithaka; dort endlich in der Mitte seiner Myrmidonen der schnellfüssige Achilleus, Peleus' Sohn, der eigentliche Held der Unternehmung. Schon neun

Jahre kämpfen sie da unten zwischen der Küste und dem Fluss, und noch neigt sich die Wage des Krieges nicht entscheidend einem Volke zu. Da muss ein Zwist zwischen Achilleus und Agamemnon erst die Veranlassung zu einer tiefen Demütigung der Achäer, in der Folge aber zur Erlegung des Hauptthelden der Troer, Hektors, und damit zur Eroberung von Troja werden. Mit diesem Zwist, der zu dem Zorn des Peliden, dem Grundmotiv der ganzen einundfünfzig Tage umfassenden Dichtung, hinübergeleitet, beginnt die Ilias.

Der Heerkönig Agamemnon hat den Priester Chryses, der ins Lager gekommen war, seine bei einem Plünderungszuge in der Umgegend von Troja gefangene Tochter zu befreien, mit harten Worten weggeschickt. Der unglückliche Vater, zugleich Priester des Apollon, ruft seinen Gott um Rache an; und nur zu bald offenbart eine im Griechenheere ausgebrochene Seuche den Zorn des Fernhintreffers. In einer von Achilleus berufenen Volksversammlung erklärt der Seher Kalchas die schmähliche Behandlung des Chryses für die Ursache des Unheils. Und nun entwickelt sich jene meisterhaft ausgeführte Szene zwischen Agamemnon und Achilleus, in der die beiden Heerfürsten mit immer mehr gesteigertem Affekt gegeneinander losziehen, bis Achilleus, dem der Heerkönig seine Lieblingssklavin Briseis zu entreissen droht, sein Schwert zieht, den Verhassten zu durchbohren — eine That, die glücklicherweise durch die plötzlich, nur dem Achilleus sichtbar, dazwischentretende Göttin Athene verhindert wird. Noch schmähen die beiden Helden einander; aber Agamemnon erklärt sich doch endlich bereit, die Tochter des Chryses ihrem Vater zurückzusenden, freilich unter dem für Achilleus kränkenden und persönlich schmerzlichen Vorbehalt, dass dessen Sklavin Briseis zum Ersatz für die Losgegebene in das Zelt des Heerkönigs gebracht werden soll. Während nun das Volk auf Agamemnons Geheiss Opfer darbringt, eine günstige Fahrt nach Chryse zu erbitten, holen Herolde die schöne Briseis aus Achilleus' Zelt ab. Traurig zieht sie dahin; auch der Pelide ist von ihrem Scheiden schwer getroffen. Er sucht die Einsamkeit; thränenschwer lässt er sich am Meeresgestade nieder. Bald erscheint auf seinen Ruf seine

Mutter, die Meergöttin Thetis; und sie, vor der er sein ganzes Leid ausschüttet, gelobt ihm, die Rache des Himmelskönigs Zeus für ihn zu erflehen, sobald dieser von einem Besuch bei den Äthiopen zurückgekehrt sei. Unterdessen rät sie ihm sich vom Kampfe fernzuhalten. Eine Szene von ergreifender Natürlichkeit, die wohl Goethe vorgeschwebt haben mag, als er den vierten Gesang von „Hermann und Dorothea“ dichtete. — Die unter der Leitung des klugen Odysseus glücklich bewerkstelligte Zurückführung der Chryseis hat den Gott versöhnt; die Pest ist erloschen. Jetzt eilt Thetis in den Olymp, und Zeus verheisst mit majestätischem Nicken — die Verse sollen bekanntlich den Phidias zu seinem Zeusideal begeistert haben — ihrer Bitte Gewährung. Aber Hera ist den Achäern günstig; sie hat den Besuch der Meergöttin bei ihrem Gemahl bemerkt und ahnt seinen Zweck; sie will ihn erfahren. Zeus weist sie mit scharfen Worten ab, und die Stimmung im Olymp wird sichtlich unbehaglich; da weiss Hephästos, der hinkende Gott, einen glücklichen Umschlag herbeizuführen. Mit possierlicher Geschäftigkeit kredenzt er humpelnd der Götterversammlung den Becher, allgemeine Heiterkeit bemächtigt sich der Zechenden, sie kommen gar nicht mehr aus dem Lachen heraus — seitdem ist „homerisches Gelächter“ sprichwörtlich — und erst die Nacht macht dem Göttermahl ein Ende.

Soweit die Exposition des grossartigen Gedichts, dessen weiteren Inhalt wir nur in seinen Hauptzügen wiedergeben.

In derselben Nacht wiegt Zeus den Agamemnon durch einen falschen Traum in die Hoffnung ein, dass er am folgenden Tag einen entscheidenden Sieg erkämpfen werde. Er beruft in der Frühe die Versammlung der Fürsten, die ebenso seine Absicht anzugreifen wie die Stimmung des Volkes durch falsche Vorschläge zu erforschen billigt. So macht denn Agamemnon in der auf diese Vorberatung folgenden Volksversammlung den Vorschlag zur Rückkehr; einen Vorschlag, auf den zu der Fürsten Schrecken das Kriegsvolk mit Jubel eingeht. Nur langsam wird eine Umstimmung herbeigeführt — der lose Schwätzer Thersites muss seine frechen Reden sogar mit Schlägen büssen, die ihm Odysseus versetzt — und allgemeine Rüstung befohlen. Eine aus späterer Zeit stammende

Übersicht der beiderseitigen Streitkräfte, der sogen. Schiffskatalog, beschliesst diesen Abschnitt der Dichtung.

Nun scheint der eigentliche Entscheidungskampf zu beginnen. Paris und Menelaos, der Beleidiger und der Beleidigte, treten einander gegenüber. Aber ehe sie ihre Kräfte messen, wird der troische König Priamos, der sich eben auf der Warte des skäischen Thores durch Helena über die Persönlichkeiten der heranziehenden griechischen Helden hat belehren lassen, herbeigeholt, mit Agamemnon im Namen der beiden Völker einen Vertrag zu schliessen, nach welchem dem Sieger die Gemahlin endgültig zufallen und damit die Ursache des Krieges entfernt werden soll. Nun kämpfen die beiden; Menelaos gewinnt die Oberhand und zerrt eben seinen zu Boden gesunkenen Gegner am Helmband nach der Seite der Griechen — da umhüllt Aphrodite ihren weichlichen Liebling mit Nebel und versetzt ihn in sein Gemach. Es hilft nichts, dass Agamemnon, ganz mit Recht, seinen Bruder als Sieger erklärt; die Götter haben die Fortsetzung des Kampfes beschlossen, und so veranlasst Athene den Bogenschützen Pandaros, einen Lykier und Bundesgenossen der Troer, wider den Vertrag nach Menelaos zu schiessen. Er verfehlt sein Ziel nicht; doch ist die Wunde ungefährlich und wird von dem Arzt Machaon rasch verbunden. Nun bewegen sich die feindlichen Heeresmassen aufs neue gegeneinander; und nachdem wir noch von einer durch Agamemnon abgehaltenen Besichtigung erfahren haben, bei der es nach unseren Begriffen sehr ordnungswidrig hergeht, treten wir in die eben beginnende allgemeine Schlacht ein. Hier zeichnet sich zunächst Diomedes, des Tydeus Sohn, auf griechischer Seite aus. Aber bald wird er von Hektor soweit zurückgedrängt, dass die Göttinen Hera und Athene für ihre Schützlinge, die Achäer, eintreten zu müssen glauben. Sie fahren nach der troischen Ebene; und während Hera den Argivern durch ungeheures Geschrei Mut einflösst, übernimmt die durch ihren Zauberhelm unsichtbare Athene die Leitung von Diomedes' Streitwagen, fährt auf Ares los, der den Troern hilft, und stärkt selbst dem Helden den Arm bei dem Stoss auf den Kriegsgott, der mit lautem Gedröhn zu Boden sinkt. Glauben

wir uns nicht nach Island versetzt, wo der Held von Niederland unsichtbar an Gunters Statt die unbezwungene Brunhild besiegt?

Die für die Troer bedenkliche Wendung veranlasst den Hektor, nach seines Bruders, des Sehers Helenos, Rat einen Bittgang der troischen Frauen zum Tempel und Bild der Stadtgöttin Athene anzuregen. Während er sich nach Ilios zurückbegibt, spielt sich auf dem Schlachtfeld die reizvolle Szene ab, in der Diomedes und der lykische Held Glaukos zuerst zum Zweikampf gegenübertreten, dann aber, nachdem sie sich als Gastfreunde erkannt, Freundschaft schliessen und die Waffen wechseln. — Der Bittgang hat keinen Erfolg gehabt; Hektor will wieder in den Kampf. Aber vorher drängt es ihn, seiner Gattin Andromache Lebewohl zu sagen. Er findet sie nicht zu Hause; rasch eilt er dem skäischen Thor zu, nach dem sie gegangen sein soll; jetzt begegnet er ihr unterwegs mit dem geliebten Söhnlein Astyanax. Er tröstet die Traurige, die seinen nahen Tod ahnt, küsst seinen Sohn: ein Idyll im grausen Kriegsspiel, so zart, so voll herzigster Natürlichkeit und tiefen Gefühls, wie wir es gleich stimmungsvoll kaum wieder in der epischen Litteratur finden dürften. — Paris ist seinem Bruder vor das Thor hinaus gefolgt und wagt nun einen Zweikampf mit Aias, der freilich wiederum erfolglos verläuft. Darauf Waffenstillstand zur Bestattung der Toten, während dessen die Achäer, freilich ohne die üblichen Opfer und darum ohne den Segen der Himmlischen, einen Schutzwall um ihr Lager aufwerfen. Aber was hilft er sie? Bald kommen sie im Felde wieder in die grösste Bedrängnis. Man vermisst eben immer empfindlicher den gewaltigen Helden, der sich grollend vom Kampfe fernhält. Da macht Nestor in der Fürstenversammlung den Vorschlag, man solle den Zürnenden zu versöhnen suchen; und da Agamemnon sich zu jedem Opfer bereit erklärt, begibt sich eine kleine Gesandtschaft sofort zu Achilleus. Aber weder die kluge Rede des Odysseus noch Aias' kräftiges und des alten Phoinix herzbewegendes Wort sind im stande, dessen Starrsinn zu brechen, und so haben die Gesandten bei ihrer Rückkehr den ängstlich harrenden Fürsten nur sein kaltes Nein! zu melden. Diomedes tadelt es nachträglich, dass man dem Übermütigen die Genugthuung gegönnt; wenn man ausgeschlafen habe, werde man

dem Feinde schon wieder kraftvoll entgegentreten können. Er fühlt sich offenbar als zweiten Achilleus.

Aber noch in derselben Nacht soll ein kühnes Abenteuer gelingen. Agamemnon kann nicht schlafen, Menelaos ebenfalls nicht. Nachtwandelnd begegnen sie sich in der Lagergasse und veranlassen nun gemeinsam eine zweite Nachtsitzung des fürstlichen Parlaments. Hier erklären sich Odysseus und Diomedes bereit, einen Streifzug bis zu dem nicht fern gelegenen Lager der Feinde zu unternehmen; sie fangen und töten den Spion Dolon, plündern das Lager des jüngst erst angekommenen Thrazierfürsten Rhesos und kehren heil mit den erbeuteten kostbaren Rossen desselben zurück.

Nach einem vorübergehenden Erfolg der Achäer werden mehrere Hauptkämpfer: Agamemnon, Diomedes, Odysseus rasch nacheinander verwundet. Immer drohender wird die Masse der troischen Kämpfer, die sich dem Walle nähert. Nun entspinnt sich dort ein furchtbarer Kampf, bei dem sich zunächst die Lykier Sarpedon und Glaukos auf troischer, Aias und Teukros auf griechischer Seite hervorthun, bis Hektor entscheidend eingreift. Mit einem gewaltigen Feldstein zerschmettert er ein Lagerthor; die Troer dringen ein, die Achäer weichen zurück. Der Kampf tobt nun im Lager. Aber Hera sorgt für ihre Lieblinge. Sie lockt ihren Gemahl auf den höchsten Gipfel des Idagebirgs, und dort schlummert er in ihren Armen ein, während Poseidon in Gestalt eines alten Mannes die Wankenden aufrichtet. Die Troer müssen das Lager wieder räumen. Jetzt erwacht Zeus; Hektor, der in den Ebene ohnmächtig hingesunken, wird von ihm mit neuer Kraft begabt und dringt in dem wiederausbrechenden Kampf bis zu den Schiffen der Achäer vor.

Die Not der Griechen ist aufs Höchste gestiegen; die jammervolle Entscheidung scheint nahe bevorzustehen. Achilleus ist gerächt. Da vollzieht sich in dem Helden die Wandlung, die in ihrer Folge zu Hektors Tod führt. Er kann die Bitte seines Waffengefährten und Freundes Patroklos, den bedrängten Genossen helfen zu dürfen, nicht abschlagen, ja er leiht ihm seine eignen Waffen. Patroklos übertritt aber in der Hitze des Gefechts das Gebot des fürstlichen

Freundes, dass er nur so lange kämpfen solle, bis die Feinde aus dem Lager vertrieben seien; er verfolgt sie, tötet den Helden Sarpedon und wird endlich selbst von Hektor niedergestreckt. Der Sieger nimmt die Rüstung an sich; um die Leiche erhebt sich ein erbitterter Kampf. Nicht genug, dass die Griechen jammern: die Rosse des Achilleus, die den Unglücklichen ins Getümmel getragen, fangen zu weinen an. Eine erschütternde Stelle! Achilleus selbst schreit bei der Nachricht laut auf; gleich möchte er sich mitten in die Feinde stürzen, den Geliebten zu rächen, aber es fehlt ihm die Rüstung. Da verspricht seine ihm wieder trostreich nahende Mutter Thetis, ihm eine solche von Hephaistos zu erbitten. Ehe dies aber geschehen kann, schreckt Achilleus durch sein blosses Erscheinen am Lagerrand die Troer so sehr, dass die Griechen Patroklos' Leichnam retten können. Früh am nächsten Morgen aber eilt Thetis zur Behausung des Schmiedegottes, und gern bereit, ihr für frühere Wohlthat gefällig zu sein, arbeitet er die herrlichen Waffen, die noch spät die Bewunderung, aber auch den Neid der Menschen erregen sollen. Ganz besonders kunstreich ist der Schild gearbeitet, ein Meisterstück, wie es eben nur ein Gott fertigen kann.

Agamemnon und Achilleus haben sich versöhnt; Achilleus legt die göttlichen Waffen an. Nun muss eine Entscheidung kommen; daher nun auch mit Zeus' Erlaubnis alle Götter Partei ergreifen. Sobald Achilleus erscheint, fliehen die Feinde. Jetzt verfolgt er einen Trupp bis zum Skamandrosfluss hin, überall, ein grausamer Schnitter, der Feinde Häupter hinmähend. Der Flussgott ruft ihm ein drohendes Halt! zu, aber der Held achtet nicht darauf, bis des Erzürnten erregte Wellen ihn zu überwältigen drohen. Schon schwillt auch das nachbarlichen Simoeis flutendes Gewässer; da jagt Hephaistos mit sengender Lohe die Wogen zurück, und Achilleus ist gerettet. Vor den Mauern von Ilios ist es unterdessen still geworden; die Mannen sind in die schützende Stadt geflüchtet, und nur Hektor hält jetzt die Ehre der Troer aufrecht. Ihn sucht Achilleus, an ihm will er Rache nehmen für den gemordeten Freund; wutschnaubend stürmt er ihm entgegen. Da, beim Anblick des furchtbaren Achilleus, verlässt den sonst so tapferen Mann für einen Augenblick der Mut; dreimal lässt er

sich von dem schnellfüssigen Peliden um die Stadt hetzen (eine Schilderung, die zu der Grösse von Schliemanns Troja sehr gut stimmt), bis er sich ihm stellt. Wenige Augenblicke noch, und das letzte Röcheln des verscheidenden Hortes der Troer verhallt ungehört in der Luft. Erbarmungslos bindet der Sieger den Leichnam an seinen Streitwagen und schleift ihn frohlockend nach den Schiffen hin.

In der nächsten Nacht erscheint, Begräbnis heischend, Patroklos' Geist dem trauernden Freunde. Sofort lässt Achilleus den Scheiterhaufen rüsten, und mannigfache Leichenspiele erhöhen die Ehre des Geschiedenen. Damit lässt sich aber Achilleus nicht genügen: unter dem Jammergeschrei der Troer und Troerinnen schleift er Hektors Leiche um den neuaufgeschütteten Grabhügel. Nun vergehen ein paar Tage, bis Priamos sich ermannt, nach dem Lager der Achäer zu fahren und seines Sohnes Leiche von dem Todfeind zu erbitten. Er gelangt bei Nacht unter göttlichem Schutz — Hermes geleitet ihn — unbemerkt bis zu Achilleus' Zelt, findet den Sieger entgegenkommend und selbst wehmütig gestimmt, erlangt Erfüllung seiner Bitte, nimmt die teure Last auf seinen Wagen und kehrt ungefährdet in der ersten Frühe nach Troja zurück. Seine Tochter Kassandra, die ihn zuerst erblickt, ruft das Volk herbei, das unter Wehklagen den Scheiterhaufen auftürmt, dem geliebten Helden die letzte Ehre zu erweisen. So schliesst die Dichtung, die wie ein Kriegsmarsch begonnen, in der es an grellen Dissonanzen nicht gefehlt, mit einem langsam verhallenden Mollakkord.

Einen ganz anderen Charakter trägt die Odyssee, das Schauspiel neben der Iliastragödie. Waren einmal die Kämpfe an der kleinasiatischen Küste durch die Sage zu einem Kriegszug der Achäer verdichtet worden, der mit der Erlegung Hektors seinen Höhe- und mit der Eroberung von Troja seinen Endpunkt finden sollte, so musste sich die dichterische Phantasie bald mit der Frage beschäftigen, was denn aus den Helden, die den Krieg überlebt, auf und nach ihrer Rückkehr in die Heimat geworden sei. So entstand eine ganze Reihe von Heimkehrdichtungen, als deren berühmteste uns eben die Odyssee vorliegt. Einheitlicher durchgehführt und in ihrem klaren leicht zu überblickenden Bau scheinbar

einfacher als die Ilias, hat das Lied von der Heimkehr des Odysseus in weit geringerem Masse die Anfechtungen in bezug auf seine Einheit und Echtheit erfahren als das Lied vom Zorne des Achilleus. Und doch — das ist wenigstens des Verfassers Meinung — ist das Gemälde der Odyssee aus vielleicht ebensovielen Mosaiksteinchen zusammengesetzt, nur dass der Meister hier mit noch bewussterer Kunst gearbeitet als dort. Unzweifelhaft sind alle die in der Art der indischen Rahmenerzählungen gruppierten Abenteuer des Dulders ursprünglich Märchen oder Märchenelemente — sie kehren teils selbständig teils in anderem Zusammenhang in den Litteraturen fast aller Völker wieder —, die der Dichter mit grosser Kunst seinem treibenden Gedanken dienstbar gemacht, um sie dann gleichmässig gefasst als blinkendes Geschmeide seiner Dichtung umzuhängen.

Alle Helden sind zu Hause, nur Odysseus wird noch immer von der Nymphe Kalypso auf Ogygia zurückgehalten, obwohl ihm das Herz vor Heimweh brechen will; endlich beschliessen die Götter seine Heimkehr. Mit diesem Beschluss beginnt die zweiundvierzig Tage umspannende Handlung der Odyssee. Sie führt uns rasch vom Olymp herab nach Ithaka, dem Herrschersitz des Odysseus, wo die Freier seiner Gemahlin Penelope, gestützt von feilen Knechten und einem Teil des haltlosen Volkes, des Abwesenden Güter in schamloser Weise verprassen. Da ist es denn höchste Zeit, dass sein junger Sohn Telemachos, der sich körperlich prächtig entwickelt hat, nun auch geistig als Sohn und Erbe des Vaters hervortritt. Athenes Eingebungen machen den Jüngling, der eben noch Knabe schien, mit einem Schlag zum reifen Mann. Auf ihren Antrieb tritt er in einer Volksversammlung den Freiern mit männlichem Freimut entgegen, und ebenso geschieht es auf ihren Rat — ist sie doch die Göttin kluger Überlegung —, dass er rasch eine Reise nach dem Festland, nach Pylos und Sparta, ins Auge fasst, ob ihm nicht dort Kunde von dem Vater werden möchte. Keiner der Freier erfährt davon, niemand vom Gesinde, selbst die Mutter nicht; nur der erprobten Wirtschafterin Eurykleia wird mit dem Geheimnis die Sorge für die Verproviantierung, wenigen treuen Jünglingen das Ruderwerk des nächtlicherweile absegelnden Schiffs anvertraut. In der Gestalt des Ithakesiers Mentor aber ist die Göttin selbst

mit aufs Schiff gestiegen. Sie landen am pylischen Gestade, wo das Volk gerade zu Opfer und Festschmaus versammelt ist. Der alte Nestor nimmt den Sohn seines einstigen Waffengefährten freundlich auf, weiss ihm auch mancherlei aus vergangenen Tagen zu erzählen; auf die Hauptfrage nach Odysseus' Geschick aber muss er die Antwort schuldig bleiben; und so sendet er seinen Gast am nächsten Tage weiter nach Sparta, wo Menelaos gebietet. Nestors Sohn Peisistratos geleitet ihn dorthin. Auch hier trifft Telemachos zufällig zu einem glänzenden Feste ein; man feiert die Doppelhochzeit zweier Kinder des königlichen Paares. Die Aufnahme ist nicht minder herzlich als in Pylos; aber sichere Nachrichten werden auch hier dem forschenden Sohne nicht zuteil. Unterdessen haben die Freier Telemachos' Abwesenheit bemerkt und fassen jetzt den Entschluss, ihn bei der Heimkehr von einem Hinterhalte aus auf dem Meere zu überfallen und für immer unschädlich zu machen. Die drohende Gefahr bewegt Athene, nochmals bei Zeus auf die Heimsendung des Dulders zu dringen: ist doch auch gerade sein Hauptfeind Poseidon fernhin zu den Aethiopen gegangen; der Vater der Menschen und Götter sendet den Hermes zu der Nymphe ab, die sich mit einigem Widerstreben dem Ratschluss der Götter fügt, aber dann doch dem glücklichen Odysseus bei der Anfertigung eines Flosses mit Rat und That zur Hand geht. Am fünften Tage schaukelt das Fahrzeug mit dem vielgeprüften Manne auf den Wellen; ein günstiger Fahrwind treibt ihn der Heimat zu, schon ist er dem Lande der Phäaken nahe; da erblickt ihn Poseidon, und der Sturm, welchen der Meerbeherrscher zürnend heraufbeschwört, bricht Kiel, Mast und Segel auseinander, wirft den Dulder selbst wellauf wellab machtlos umher, und bald, so fürchten wir, treibt sein Leichnam über der Tiefe. Aber in dieser höchsten Not wirft die Meergöttin Leukothea dem ermattenden Schwimmer ihren Schleier zu; er bindet ihn unter die Brust, er fühlt sich neugekräftigt, auch die letzten Mühen noch zu bestehen; nach zwei Tagen und Nächten gelingt es ihm, die Mündung eines aus dem Lande der Phäaken hervorströmenden Flusses zu erreichen, und totmüde sinkt er zwischen Feigenbäumen in tiefen Schlummer.

In derselben Nacht — und damit leitet sich sie lieblichste Episode

der ganzen Dichtung ein — hat Nausikaa, die Tochter des phäakischen Königspaares Alkinoos und Arete, einen sonderbaren Traum. Athene erscheint ihr in Gestalt einer Gespielin und stellt ihr die Notwendigkeit dar, am nächsten Tag bei den Waschgruben am Fluss die Gewänder der Familie zu waschen. Erwacht findet das Mädchen die Forderung vernünftig; der Vater gibt die Erlaubnis, dass sie hinausfährt; Freundinnen begleiten sie. Bald sind die frischen Mädchen mit der Arbeit fertig, und nach stärkendem Bad und Imbis soll ein Ballspiel die Zeit kürzen, bis die auf den Steinen ausgebreitete Wäsche getrocknet ist. Da will es der Zufall oder — Athene, dass die Prinzessin den Ball in den Fluss schleudert; die Mägdlein schreien auf, Odysseus erwacht. Nausikaa allein hält vor dem fremden Manne Stand, der ihr so innig bittend naht; sie versieht ihn mit Gewand und Speise und belehrt ihn, wie er den Weg zu des Vaters Palast und Herzen finden mag. Dann fährt sie mit den Gespielinnen heim; Odysseus nähert sich auf einem Pfade der Stadt, kommt unter dem besonderen Schutze der Athene, die ihm als wassertragendes Mädchen begegnet, ungesehen in den prächtigen Königsbau, wo ihm nicht nur freundliche Aufnahme, sondern das Versprechen wird, dass er mit sicherem Geleit nach der Heimat entsendet werden soll. Während man am nächsten Tage das Schiff rüstet, singt der Sänger Demodokos im Palast ein Lied, das den Dulder zu Thränen rührt: das Lied von den Thaten des Odysseus. Nachdem man sich dann lange mit Wettspielen auf dem Markt unterhalten, bei welcher Gelegenheit Odysseus, den eines vorwitzigen Phäaken kränkende Rede gereizt, durch seine ungewöhnliche Geschicklichkeit im Diskuswerfen alle ins grösste Erstaunen versetzt, versammelt man sich nochmals zum Abschiedsschmause im Palast. Hier richtet Nausikaa an den Fremdling die wenigen innigen Worte, in denen eine empfindsamere Zeit den verhaltenen Ausdruck einer leidenschaftlichen Liebe hat erkennen wollen (Goethes und Geibels Nausikaa ruhen auf diesem Motiv). Nochmals tritt der Sänger auf; sein Sang vom „Hölzernen Pferd“ entlockt dem Fremdling aufs neue Thränen; jetzt erst erfährt der staunende Alkinoos, dass sein Gast Odysseus selbst ist. Und nun folgt jener ewig fesselnde Bericht von den Irrfahrten des Helden, dem wir schon als Kinder

begierig gelauscht und der — aus anderen Gründen — auch noch den Mann zu fesseln im stande ist. Wie er die Stadt der wilden Kikonen in Thrazien verwüstet und dann vom heftigem Nordwind nach dem Gestade der milden Lotophagen getrieben wird; wie er dann weiter unwissend dem Gebiet der menschenfeindlichen, gesetzlosen Kyklopen naht, in die Höhle des grausamen Polyphemos eingeschlossen wird und sich erst, nachdem er mehrere Gefährten verloren, durch blutige List aus der Höhle des Rasenden rettet, dann aber den Zorn des Meerherrschers auf sich lädt, dessen Sohn eben jener Polyphemos ist! Aiolos, der Gott der Winde, zu dessen schwimmender Insel er gelangt, beschenkt ihn mit einem Schlauch, in dem die widrigen Winde eingeschlossen sind. Schon befinden sich die Heimfahrenden ganz nahe bei Ithaka, da entfesselt die Neugier der Gefährten, die in dem Schlauch wunderbare Dinge vermuten, alle Stürme, bis sie wieder an der Insel des Aiolos antreiben. Der aber weist sie jetzt als Gottverhasste von sich. Die Laestrygonen, in deren Gebiet sie verschlagen werden, zerschmettern alle Schiffe bis auf eins. Mit diesem einen gelangt Odysseus nach Ääa, dem Reich der Zauberin Kirke, erzwingt von ihr — durch Hermes' Zauberkraut Moly geschützt — die Entzauberung der von ihm vorausgesandten Gefährten, die sie in Schweine verwandelt hatte, und bleibt längere Zeit in Frieden bei ihr. Auf ihren Rat unternimmt er die Fahrt nach dem Eingang zur Unterwelt, um von dem Seher Teiresias zu erfahren, wie es in der Heimat steht und was er zu thun habe. Dieser gibt ihm die nötigsten Aufschlüsse; dann sieht noch Odysseus den Schatten seiner Mutter und anderer Frauen, sowie der Helden Agamemnon, Achill (die Situation ist von Goethe im dritten Akt seiner „Iphigenie“ benutzt), Aias, Sisyphos und Herakles. Von Kirke, zu der er nochmals zurück gekehrt ist, lässt sich der Held belehren, wie er den ihm noch bevorstehenden Schrecknissen am sichersten entrinnen mag; dann verabschiedet er sich von der unheimlichen Frau. Wir lassen es dahingestellt, ob die Sirenen, zu denen er zunächst gelangt, Meeresstrudel sind, und freuen uns mit dem Dulder, wie er den verführerischen Ungeheuern entgangen; aber während er jetzt der strudelnden Charybdis ausweicht, rafft ihm das sechsköpfige Felsenungetüm

Skylla sechs der besten Gefährten hinweg. Ein Frevel an den Rindern des Sonnengotts, auf dessen Insel eine Windstille die Seefahrer lange zurückhält, führt zum Untergang aller Gefährten. Kurz nach ihrer Abfahrt bricht ein Gewittersturm los, der sie alle in die Tiefe sendet; nur Odysseus landet nach neun Tagen an der Insel der Kalypso. Soweit die Erzählung des Helden, dessen Worten die Phäaken mit Entzücken gelauscht. Am folgenden Tage nimmt er von seinen teuren Gastfreunden Abschied; wie ein Pfeil durchfliegt das phäakische Schiff die Salzflut, dessen Mannen den Schlummernden in der ersten Frühe auf heimischer Erde niederlegen. Das zurückkehrende Schiff wird im Angesicht des Phäakenlandes von Poseidon in einen Stein verwandelt. Unterdessen ist Odysseus erwacht und erfährt von Athene, wo er sich befindet; sie teilt ihm auch mit, wie es in seinem Hause steht, und beide beschliessen den Mord der Freier. Dazu bedarf es aber der Vorsicht, und so verwandelt die Göttin ihren Freund zunächst in einen alten Bettler mit zerlumptem Gewand, ehe er in das Gehöfte seines alten Sauhirten Eumaios tritt. Der treue Mann will der Erzählung des Fremdlings, welcher die nahe bevorstehende Ankunft des Odysseus verkündigt, zwar keinen Glauben schenken, behält ihn aber bei sich. Dort trifft ihn auch Telemachos, der, den Nachstellungen der Freier glücklich entronnen, eben aus Pylos zurückkehrt. Während Eumaios in die Stadt geht, erfährt der Sohn, dass er seinen Vater vor sich hat. Bald betritt er — nur von seinem alten Jagdhund erkannt, der gleich darauf verendet — in Bettlergestalt den eigenen, vor fast zwanzig Jahren von ihm verlassenen Palast; die Freier schmähen ihn, ein frecher Tagedieb will ihm das Recht zu betteln streitig machen, aber Penelope tritt für den Bettler, von dem sie Nachricht über ihren Gatten erhofft, mit Entschiedenheit ein. So kommt der Abend. Telemachos, der mit seinem Vater die Waffen aus dem Männersaal geschafft hat, geht zur Ruhe; Odysseus erwartet Penelope. Noch gibt er sich ihr nicht zu erkennen, damit ihre Freude seine Ankunft nicht verraten möchte; aber aus dem wundervollen Gespräch nimmt der vielgeprüfte Mann den Trost mit auf sein Lager, dass ihr Herz treu geblieben; und *sie* darf *auch* hoffen: hat ihr der Bettler doch die nahe Ankunft des geliebten

Mannes verheissen. Schon soll sie ja seinen Bogen hervorholen, der Freier Kraft zu prüfen; da kann, so sagt ihr das Herz, der nicht fern sein, der ihn allein zu spannen weiss.

Der nächste Morgen versammelt die Freier wieder im Palast. Wieder höhnen sie, und der Freier Ktesippos entblödet sich nicht, einen Ochsenfuss nach dem Haupt des Bettlers zu werfen; da erscheint Penelope mit dem Bogen und stellt die Aufgabe, mit demselben durch die Öhre von zwölf hintereinander aufgestellten Beilen zu schiessen. Als Siegespreis bezeichnet sie sich selbst. Ein edler Preis, den jeder gewinnen möchte! Aber so sehr sie sich mühen, keinem gelingt der Schuss; vermögen sie doch kaum den Bogen zu spannen. Jetzt erhält auf Telemachos' Anweisung der Bettler, der sich unterdessen den treuen Hirten Eumaios und Philoitos zu erkennen gegeben, den Bogen. Leicht, wie ein kundiger Mann, wiegt er ihn in der Hand; jetzt spannt er, jetzt schwirrt der Pfeil — er hat getroffen. Und nun lässt er den Freiern keine Zeit mehr zu staunen, plötzlich steht Odysseus vor ihnen, der nun an allen, Freiern wie ungetreuen Knechten, furchtbare Rache nimmt. Nicht eher lässt er den Bogen ruhen, bis sie ihre Missethat durch den Tod gebüsst. Jetzt erst gibt sich Odysseus seiner Penelope zu erkennen. Dann sucht er seinen greisen Vater Laertes auf, der vor der Stadt in einsamer Hütte ein trauriges Alter verlebt; ein Teil des Volkes, der es seither mit den Freiern gehalten, stürmt heran, wird aber von Odysseus und seinen Getreuen besiegt, und ein Vertrag leitet eine neue Epoche des Frieden auf Ithaka ein.

Man hat die Ilias und die Odyssee früher als Erzeugnisse des Volkes, als Volkspoesie, bezeichnet; mit Recht und mit Unrecht. Sobald einmal ein dichterischer Genius einen Stoff, mögen dessen Bestandteile auch noch so volkstümlich sein, nach einer bestimmten Idee ausgestaltet und, äusserlich zu reden, mit allen Mitteln seiner Kunst verziert, haben wir Kunstpoesie vor uns. Trotzdem sagen uns die Dichtungen vom Zorne des Achilleus und von der Heimkehr des Odysseus an tausend Stellen, wie eng sie mit der uralten Volksdichtung zusammenhängen, ja wie sie geradezu der Volkspoesie entwachsen sind. Darauf deuten jene formelhaften Bestandteile, die wir aus den Volksmärchen kennen, die immer

wiederkehrenden „heiligen" Zahlen 3, 5, 7, 9; ferner die aus den gleichen Worten zusammengesetzten Eingangs- und Schlussverse einer Rede oder einer Schilderung, bequeme Stützen für das Gedächtnis der Vortragenden, wie für das Verständnis der Zuhörenden; endlich jene Fülle teils stimmungsvoller, teils anschaulicher Beiwörter, von denen manche, wie die alten Götternamen, aus urältester Zeit stammen mögen. Offenbaren diese die Energie des Volksgeistes und die Innigkeit des Volksgemütes in der Auffassung von Götterindividuen, so beweisen jene, die eine glücklicherweise jetzt veraltete Rhetorik zu sogenannten epitheta ornantia herabgewürdigt hat, die Kraft des ionischen Sinnes, an den Personen und Sachen das Charakteristische herauszufinden und anschaulich darzustellen. Oder können wir uns von dem „schnellfüssigen Achilleus", dem „quellenreichen Idagebirg", dem „wirbelnden Skamandros", dem „windigen Ilios" nicht sofort eine klare Vorstellung machen? Beiwörter dieser Art mögen wohl noch den ältesten Heldenliedern (S. 26 ff.) entstammen, in denen es weniger darauf ankam, die Entwickelung einer Handlung zur Darstellung zu bringen, als vielmehr einen interessanten Vorgang in knapper, körniger und treffender Sprache zu berichten. Mochten nun auf der einen Seite diese überkommenen Beiwörter dem jüngeren Dichter einen willkommenen Vorrat bilden, aus dem er nur das ihm geeignet Scheinende herauszugreifen hatte, so stellte sich doch auf der andern Seite für ihn, sofern er wirklicher Epiker war, der die Fäden kunstreicher schlingen sollte, dem die Darstellung der sich entwickelnden Handlung Hauptsache sein musste, die Aufgabe ganz anders. Auf diesem Feld musste er selbstschaffend vorgehen. Und gerade hier bringt es Homer zu jener vielgerühmten Anschaulichkeit, in der ihn bis jetzt kein Dichter übertroffen hat. Bei ihm ist nichts, bei ihm wird alles; der Hörer oder der Leser erlebt alles mit. Das ist die poetische Malerei, für die uns Lessing eigentlich erst die Augen geöffnet. Aber der Dichter hat noch andere Mittel zur Hand. Sein feines Gefühl konnte ihn darüber nicht im Zweifel lassen, dass eine lange fortgesetzte Schilderung von Kämpfen Ohr und Sinn seiner Zuhörer ermüdete. Da musste ihm das Gleichnis dienen, mit dem er die Gedanken der Lau-

schenden zaubergleich in eine andere Sphäre des Daseins rücken durfte, ohne fürchten zu müssen, ihre Aufmerksamkeit zu zersplittern: waren doch die Beziehungen des Verglichenen und des zum Vergleich Herangezogenen so verständlich und zugleich so anregend. Und dabei ist eins charakteristisch. Dem lebensfrohen Ionier, der zwar seine Götter glaubt, aber sich ängstlich von aller Spekulation fernhält, ist diese Welt die Welt, das äussere Menschenleben, das sichtbare Weben der Natur alles. Wo er daher in die Notwendigkeit kommt, einen inneren Vorgang zur Darstellung zu bringen, gibt er ein Gleichnis aus dem Menschen-, Tier- oder Naturleben, und hier ist er ein so sicherer Maler, dass er unfehlbar seinen Zweck erreicht. Den einzigen rein geistigen Vergleich „so schnell wie ein Gedanke" — der, nebenbei bemerkt, in der Weltlitteratur von Bedeutung geworden ist — gebraucht der Dichter nur da, wo ihm die Enge seiner Zeitanschauung — wir Jetztlebende könnten ja von der Schnelligkeit des Lichtes oder des elektrischen Funkens reden — einen frappanteren sinnlichen Vergleichsgegenstand für die Schnelligkeit versagt. Dieser sinnliche Zug geht durch die ganze homerische Dichtung; aber er ist Natur, nicht Manier. Geistige Thätigkeit wird uns durch ein Verbum der sinnlichen Thätigkeit bezeichnet, bei den Substantiven tritt die ursprüngliche sinnliche Auffassung noch klar hervor und selbst das Geistigste, die Begriffe des Überirdischen, unfassbar Wirkenden, die Götterwelt, erscheint in der Hülle schöner Menschlichkeit. Man könnte fast das kühne Wort gebrauchen, der Dichter habe alles mit dem Auge gefühlt; und wie ihm die ganze äussere und innere Welt körperlich erschien, so schildert er sie uns wieder. Das ist das Grundgesetz und Geheimnis der homerischen Plastik.

Aber Homer ist nicht nur anschaulich, er ist auch ein grosser Charaktermaler. Der Charakter eines Menschen lässt sich nicht bloss äusserlich darstellen; er setzt sich uns aus einer Masse von gelegentlich beobachteten Einzelzügen, aus Gang, Geberde, Redeweise u. s. w. zusammen. Es ist des Dichters Aufgabe, diese Einzelzüge richtig zu verteilen, damit der Hörer und Leser daraus ein Ganzes nachschafft. Und gerade hierin ist Homer Meister. Wie charakterisch treten uns gleich im ersten Gesange der Ilias die Gestalten

eines Agamemnon, Achilleus, Odysseus entgegen! Die Thersitesszene im zweiten Gesang ist ein Kabinetsstück humorvoller Charakteristik. Und dann die vielen einzelnen feinen Züge, aus denen wir mehr erfahren als aus langen Schilderungen. Ist es nicht bezeichnend genug, wenn Odysseus dem Genossen auf dem nächtlichen Streifzug, Diomedes, den Vorschlag macht, jener möge im Lager der Thrazier männermordend wüten, er wolle unterdessen den Raub bewachen; oder wenn in der Odyssee Arete sofort mit Hausfrauenblick an dem Fremdling die eigenen Kleider erkennt? Dass die Charakteristik der Männer im ganzen sorgfältiger erscheint als die der Frauen, wird denjenigen nicht befremden, der sich mit dem Gedanken vertraut gemacht hat, dass die homerische wie überhaupt die ältere griechische Dichtung sich vorwiegend mit den Fragen befasst, die des Mannes Herz bewegen. Was ferner die Komposition der homerischen Dichtungen betrifft, so hat die Kritik zwar auf manchen Widerspruch im einzelnen aufmerksam gemacht — wir werden nachher noch davon zu reden haben —, aber im allgemeinen wird das Urteil von Jahrhunderten zu Recht bestehen bleiben, nach dem in beiden Gedichten die zu Grunde gelegte Idee in grossartiger Weise, echt künstlerisch und mit logischem Fortschritt, durchgeführt ist. Ganz besonders soll hier betont werden, mit welcher Kunst sich der Dichter der Kontraste bedient, jede Einförmigkeit zu vermeiden und die Anschaulichkeit zu erhöhen. Wer Beispiele sucht, lese nur einmal den ersten Gesang der Ilias daraufhin durch, und er wird finden, was ich meine.

Wie steht es endlich mit den religiösen und sittlichen Anschauungen Homers? Homer und Hesiod haben den Griechen ihre Götter gebildet, sagt Herodot; und diese Götter entsprechen so wenig dem Ideale der Sittlichkeit, sagen die Philosophen, dass wir jene Dichter aus unserem Idealstaate verbannen. Unzweifelhaft hat die epische Poesie der Hellenen den Hauptanteil an der Anthropomorphisierung jener Naturgewalten und -erscheinungen gehabt, welche ein längst verschwundenes Geschlecht dumpf über sich hatte herrschen lassen, eine darauffolgende Generation als übermenschlich gewaltige geistige Wesen verehrt hatte. War man

aber so weit gekommen, die Sonne, den Himmel, das Meer, die Wolken u. s. w. als persönliche menschenähnliche Wesen — denn der Grieche kannte nichts Schöneres als den Menschen — aufzufassen, so mussten naturgemäss die verschiedensten Beziehungen des Himmels zu Wolken, Schneegestöber, Sturm u. s. w. als persönliche, teils freundliche, teils feindliche Beziehungen göttlicher Wesen betrachtet werden. Daher die unzähligen Mythen von Feindschaften und Liebschaften der Götter. Die homerischen Gedichte sind der künstleriche Ausdruck dieser Auffassung. Mag diese uns niedrig und bedenklich erscheinen, die Absicht der Unsittlichkeit schliesst sie sicher aus. Der Gottesbegriff musste sich ebenso entwickeln und läutern, wie der Begriff des Guten, den ja doch erst Sokrates mit völliger Klarheit in die griechische Welt eingeführt hat. Die homerischen Helden kennen den kategorischen Imperativ noch nicht. Damit hängt denn auch die uns Kindern eines konventionellen und verschwiegenen Zeitalters oft auffallende Naivetät zusammen, dass die Helden nicht nur ihre Meinung mit rücksichtsosester Offenheit bekennen, sondern auch den Gegner in einer Weise behandeln, die uns höchst — naiv erscheint.

Wenn es die Aufgabe des Epos ist, die fruchtbarsten Keime eines bedeutenden Sagenstoffes in ihrer Entwickelung künstlerisch verklärt, objektiv und tendenzlos darzustellen, so sind gewiss die homerischen Gedichte die ersten Muster ihrer Gattung. Ja, die Objektivität des Dichters geht so weit, dass wir aus seinen Gedichten, die viele tausend Verse enthalten, nur mit Hilfe scharfsinniger Kombination einiges Wenige über seine Person vermuten können. Nirgends spricht er von sich selbst; und abgesehen von den wenigen Stellen, in denen er seine Stellung zur Situation durch einen bewundernden oder tadelnden Ausruf (wie νήπιος!) bekundet, erfahren wir von ihm nur da, wo er die Muse um ihre Gunst anfleht. Schon den kyklischen Dichtern wurde diese echt epische Enthaltsamkeit fremd; und gar das selbstbewusste Römertum! — Ebenso kennt der Dichter der Ilias und der Odyssee keine Tendenz; man müsste denn gerade die Lust zu fabulieren Tendenz nennen. Ihm kommt es einzig darauf an, fesselnd zu berichten. Und in diesem Streben wird er unterstützt durch seine reiche

schmiegsame Sprache. Dieser sogenannte homerische Dialekt hat den Sprachforschern bis in die neueste Zeit hinein nicht wenig Kopfzerbrechens gekostet, und in der That bildet für uns, die wir die Dialekte z. B. unserer Muttersprache streng zu trennen gewohnt sind, die scheinbare Vermengung von sprachlichen Formen, die wir später teils im ionischen, teils im äolischen, teils in anderen Idiomen wiederfinden, ein ungelöstes Rätsel. Eine Möglichkeit der Lösung dürfte in der heute ziemlich allgemein angenommenen Auffassung liegen, nach der die homerische Sprache den ältesten uns zur Beobachtung gegebenen Bestand der hellenischen Sprache darstellt, einen Bestand, in dem bei rascher und reicher Sprachentwickelung für denselben Begriff, für dieselbe Nüance des Gedankens oft mehrere Formen neben einander stehen, von denen später bei schärferer Abgrenzung der Stämme die eine in dem einen, die andere in dem anderen Dialekt erscheint. Sagen wir also nicht: Der homerische Dialekt ist aus ionischen, äolischen u. s. w. Bestandteilen gemischt, sondern lieber: Homer stellt die älteste uns erreichbare Stufe der griechischen Sprachentwickelung dar, in der die Elemente noch friedlich beieinander liegen, die sich später zur Bildung der Dialekte getrennt haben. Der hierdurch bedingte Formenreichtum kam aber dem Dichter ganz ausserordentlich zu Statten. Daher jene flüssigen, bald rasch dahineilenden, bald würdevoll vorwärts strebenden Hexameter, deren Melodie noch heute jedes Ohr entzückt. Daher die so kräftig ausklingenden Versschlüsse, die oft unwillkürlich auftretende Tonmalerei. Aber die Sprache thut für den Dichter nicht alles. Wer, mit Platen zu reden, die Sprache beherrscht wie einen Ball in der Hand, den die Anmut des erhabenen Spielers übungsreich bald fängt, bald wirft; wer jetzt mit unnachahmlicher Virtuosität den reissenden Fortgang der Handlung durch einen Wasserfall von Worten malt, jetzt mit Allitterationen — einem Erbstück aus der Vorratskammer der ältesten Dichtung — spielend wundersame Effekte erzielt, muss gering gesagt ein hochbegabter Poet sein. Wir tadeln zwar die manchmal gar grosse Ausführlichkeit in der Schilderung einzelner Dinge, die hie und da ermüdende Breite der Erzählung, die Wiederkehr stehender Redensarten von unserem Standpunkt aus

mit Recht, aber wir dürfen nicht vergessen, dass die homerischen Dichtungen doch wohl zunächst für Hörer berechnet waren, die sich durch die Wiederholung einzelner Verse oder ganzer Versreihen in ihrem Verständnis nur gefördert sahen und die, noch frei von der Vielseitigkeit der Interessen und der Hast unserer Tage, sich mit grösserer Kraft der lebendigen Phantasie und hörfroherem Behagen in die Thaten versenkten, von denen ihnen der Rhapsode sang. Kein Gedicht ist seiner Form nach allen Zeiten gleich verständlich, aber jede wahrhaft grosse Dichtung birgt einen ewigen Kern in sich. Und diesen werden wir den homerischen Gedichten nicht absprechen können. Nur eins vermisst der Deutsche an diesen Werken, das Gemüt. Der Hellene und besonders der Ionier kennt den Begriff, den wir Deutsche mit diesem schönen Worte verbinden, strenggenommen nicht. Erst das Christentum hat ihn entdeckt und das Germanentum hat ihn gehegt. Darum erhebt sich auch das Nibelungenlied in dieser Beziehung hoch über seinen Vorgänger aus Althellas. Sonst dürften alle Vergleiche, die wir mit den beiden Gedichtpaaren Ilias-Odyssee und Nibelungen-Kudrun anstellen, bedenklich ausfallen. Oder will man betonen, dass die Ilias ein Lied von der Untreue, das Nibelungenlied ein Sang von der Treue sei? Freilich schwebt etwas wie Seeluft über der Odyssee sowohl wie über der Kudrun, aber sollten wir uns mit der Entdeckung brüsten wollen, dass die Heldin der einen Dichtung eine alternde Matrone, die der anderen eine alte Jungfer ist? Viel eher könnte man der Odysseedichtung die Erzählung vom „Herzog Ernst“ gegenüberstellen, wenn nicht Herzog Ernst der ins Deutsche übersetzte Odysseus selbst wäre.

Vermögen wir uns so eine Vorstellung von dem dichterischen Charakter des Mannes zu machen, den die übereinstimmende Überlieferung der Griechen Homer nennt, so befinden wir uns bei der Frage nach den Lebensverhältnissen dieses Mannes in Verlegenheit. Die Griechenwelt scheint allgemein den „blinden Sänger Homeros“ für den Dichter von Ilias und Odyssee gehalten zu haben. Aber über seine Heimat, sein Zeitalter, sein Leben gehen die Meinungen weit auseinander. Welcher sollen wir nun Glauben schenken? Oder kann überhaupt nur eine der vielen Homerbiographieen volle

Glaubwürdigkeit beanspruchen? Die älteste unter dem Titel Ἡροδότου ἐξήγησις erhaltene, deren Verfasser, eben unser Pseudoherodot, sich bemüht, die verschiedenen Sagen über den Dichter in Übereinstimmung zu bringen, stammt nachweislich aus Hadrians Zeit her; eine zweite, „Über das Leben und die Poesie Homers" betitelt, mag ebenso wie der bekannte „Wettkampf des Hesiod und Homer" zu Ende des zweiten Jahrhunderts nach Christus entstanden sein, nicht zu reden von zahlreichen späteren Biographieen. Wenn aber nun die eine den Dichter von einer Nymphe geboren, die andere von Seeräubern weggeschleppt werden lässt, die eine ihn in Chios, die andere in Ios, die dritte in oder bei Smyrna leben lässt u. s. w., so geht aus diesen Nachrichten soviel hervor, dass wir über die persönlichen Schicksale des Dichters nichts wissen können. Etwas anderes ist es aber mit seiner Heimat. Zwar nennt uns das bekannte Epigramm sieben Städte, die sich um die Ehre streiten, den Homer geboren zu haben, und diesen sieben haben sich im Laufe der Zeiten noch einige weitere zugesellt, aber bei genauerer Betrachtung treten doch die Inseln Chios und Ios und das alte, von Äoliern gegründete,, später aber völlig ionisierte Smyrna immer mehr in den Vordergrund. In Smyrna wurde Jahrhunderte lang eine — erst durch die Erdbeben im Jahre 1883 zerstörte — Grotte gezeigt, in der er gedichtet und gelehrt haben soll; auf Ios wallfahrtete man zu seinem Grab; auf Chios aber wurde nicht nur ein wundervoll über dem Meer gelegener Felsen als seine „Schule" bezeichnet; was noch viel wichtiger ist, dort pflanzte ein Sängergeschlecht, das sich Homeriden nannte, die epische Poesie bis in den Anfang der geschichtlichen Periode weiter fort. Nehmen wir dazu, dass die homerischen Gedichte eine besondere Vertrautheit mit der Geographie Ioniens zeigen, dass dem Dichter der Nordwind von Thrazien her weht, dass speziell die Darstellung der troischen Landschaft im ganzen genau ist und das Charakteristische heraushebt, dass die Reiseabenteuer des Odysseus Schiffermärchen sind, die der damals allein weiterdringende Ionier auf seinen Fahrten zur dereinstigen Belebung heimischer Geselligkeit einsammelte; dass ferner aus beiden Gedichten eine genaue Kenntnis der Natur- und besonders

der Meereserscheinungen spricht, die ionische Sitte des Kampfes auf Streitwagen als selbstverständlich betrachtet wird, die drei Hauptgottheiten der Ionier, Zeus, Athene und Apollon im Vordergrund stehen, so darf der Schluss nicht zu kühn genannt werden, dass die homerische Poesie in dem kleinasiatischen Ionien gereift ist.

Wann aber ist das geschehen? Die Angaben der Homerbiographen gehen einige Jahrhunderte auseinander; Herodot meint, Homer und Hesiod hätten vierhundert Jahre vor seiner Zeit gelebt. Einen einigermassen sicheren Anhalt können uns hier nur die Gedichte selbst und, wenn es festzustellen ist, das Datum der ersten nachweisbaren Nachahmung Homers geben. Nun steht aber in der Ilias die Königsmacht noch ungebrochen da, wenn auch vereinzelte aristokratische und sogar demokratische Gelüste sich regen, in der Odyssee hat sich der Schwerpunkt schon etwas nach der Aristokratie hin verschoben — jedenfalls charakterisieren die homerischen Gedichte, die wir in dieser Beziehung unzweifelhaft als geschichtliche Quelle betrachten dürfen, eine Übergangsperiode, die um das Jahr 1000 angefangen haben und um 700 abgeschlossen sein mag. Dürfen wir ferner die Angabe, dass Arktinos, der Dichter der Aethiopis, die sich direkt an die Ilias anschliesst, zu Beginn der Olympiadenrechnung (776) gelebt habe, als nicht unwahrscheinlich betrachten, so würde demnach die Entstehung der homerischen Gedichte zwischen 950 und 800 vor Christus zu setzen sein.

Aber die Person des Dichters selbst liess Gelehrte wie Ungelehrte nicht ruhen. Die Widersprüche in der Überlieferung über seine Person und die nach und nach aufgedeckten Widersprüche in den Dichtungen selbst reiften erst den Zweifel, dann die Überzeugung, dass Homer überhaupt nicht gelebt habe. Dieser Negation verlieh Friedrich August Wolf durch seine 1795 erschienenen und ungeheures Aufsehen erregenden Prolegomena ad Homerum erst das Recht einer wissenschaftlichen Ansicht. Seine Ausführungen gipfelten in den beiden Sätzen, dass 1. die Gesänge, aus welchen sich Ilias und Odyssee zusammensetzen, ursprünglich nicht zu diesen zwei Epen vereint gewesen seien,

sondern selbstständig nebeneinander existiert hätten, und dass 2. Peisistratos erst die Aufzeichnung und Ordnung dieser Gesänge veranlasst habe. Zu dieser Ansicht veranlassten ihn ebensowohl die unbestreitbaren Widersprüche in Ilias und Odyssee, als eine Notiz des Cicero und eine Berechnung von der allgemeinen Einführung der Schrift in Griechenland.

Es ist wahr: es finden sich Widersprüche verschiedener Art in beiden Gedichten. Im 3. Gesang der Iliade wird der Paphlagonierfürst Pylaimenes von Menelaos getötet, im 13. geht er — 4 Tage später — Thränen vergiessend neben der Leiche seines Sohnes her. Der Held Medon ist einmal Herrscher von Methone in Thessalien, das anderemal Bewohner der von Podaikes beherrschten Stadt Phylake. Das Schwert Agamemnons heisst einmal mit goldenen, dann mit silbernen Knöpfen besetzt. Aber finden sich derartige Widersprüche nicht in allen grösseren Dichtungen? Bei dem sorgfältigen Virgil ist das hölzerne Pferd abwechselnd aus Fichten-, Ahorn- und Eichenholz; Aeneas fährt mit dem Südwind von Sizilien nach Afrika, später mit dem Nordwind von Afrika nach Lilybäum. Milton erzählt im „Verlorenen Paradies", wie durch den Sündenfall die Furcht in die Welt gekommen, nennt aber schon vorher furchtsame Tiere. Schiller lässt an einer Stelle seines „Don Carlos" den Helden sagen, er habe die Handschrift der Königin nie gesehen; bald darauf bittet er sich die Briefe aus, die er seit lange von ihr erhalten. Goethes Faust weist — ganz abgesehen von der völligen Umwandlung der Idee des Stückes — eine ganze Reihe von Widersprüchen auf. Sollen wir daraus schliessen, dass der „Faust" ursprünglich nicht e i n e Dichtung gewesen, oder gar, dass Goethe gar nicht gelebt hat?

Gehen wir von den Widersprüchen, auf die wir nachher nochmals zurückkommen müssen, zu Wolfs zweiter These über. Er stützt sich dabei auf eine Stelle in Ciceros Rhetorik, nach der Peisistratus „primus Homeri libros confusos antea sic disposuisse dicitur ut nunc habemus". Die homerischen Gedichte, einzelne Heldenlieder, können in der Zeit ihrer Entstehung nicht aufgeschrieben worden sein, sagt Wolf, da zu jener Zeit die Schrift in Griechenland noch nicht bekannt war; von Rhapsoden vorgetragen sind sie bis auf die Zeit des Peisistratos

gekommen, und dieser hat sie nicht nur aufgeschrieben, sondern zu zwei Gedichtkörpern, der jetzigen Ilias und Odyssee, zusammenredigieren lassen. Nun wird nach der heutigen Kunde von der Verbreitung der Schrift jeder mit Wolf darin übereinstimmen, dass er die ursprünglich freie Dichtung der homerischen Gedichte ohne Niederschrift annimmt, ferner, da die Schrift für den Privatgebrauch in Griechenland frühestens zwischen 700—600 v. Chr. eingeführt wurde, die früheste schriftliche Fixierung derselben in die eben genannte Zeit verlegt; aber muss gerade Peisistratos (um 550 v. Chr.) der Erste gewesen sein, der auf diesen einer viel späteren Zeit würdigen Gedanken verfiel, die ihm vorliegenden Heldengedichte zu zwei einheitlichen Epen zusammenschweissen zu lassen? Dichteten nicht schon lange vor ihm die älteren Lyriker, die ihre Gedichte sicher niederschrieben? Und ist es nicht überhaupt wahrscheinlich, dass mit Beginn des federfuchsenden Zeitalters die Sänger selbst, teils ihr Gedächtnis zu erleichtern, teils — bei dem in den Parteikämpfen jener Tage etwas ermattenden Interesse für die alten Heldensänge — aus Sorge für die Erhaltung ihrer poetischen Schätze zu Griffel und Tafel griffen, sie also den kommenden Geschlechtern zu vererben? Dazu kommt der Zweifel, ob denn die angeführte Stelle bei Cicero auf eine Redaktion überhaupt zu schliessen berechtigt? Geht doch schon den Namen der Männer, die ein Grammatiker als Mitglieder dieser Redaktionskommission nennt, jede Glaubwürdigkeit ab. Herodot, der unbefangen von Homer spricht, erwähnt nirgends eine Thätigkeit von Peisistratos auf diesem Gebiete, ebensowenig der viel kritischere Thukydides. Dagegen setzt der sogenannte epische Kyklos, dessen ältester Bestandteil, die vorhin genannte Aethiopis des Arktinos, jedenfalls in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts vor Christus entstanden ist, die homerischen Gedichte, wenigstens die Ilias, als abgeschlossen voraus. Ebenso viele Stellen der Lyriker, die uns entweder den sprachlichen Zusammenhang mit den homerischen Gedichten oder in zahlreichen Anspielungen die Vertrautheit mit dem in jenen behandelten Stoffe darthun.

Trotzdem hat Lachmann, den Wolfs Lorbeeren nicht schlafen liessen, zunächst den Versuch gemacht, Wolfs Grundsätze auf das

Nibelungenlied anzuwenden; und als ihm der Versuch gelungen schien, auch die Ilias zu sezieren unternommen. Das Resultat seiner Untersuchungen war der Befund von sechszehn einzelnen Liedern und einer Masse kleinerer Einschiebsel, aus denen erst Peisistratos ein Epos gemacht. Ihm folgte Köchly auf der Spur der Kleinliederjägerei und wagte sogar eine Ausgabe der „Sechszehn Gedichte“ der Ilias. Den entscheidenden Schritt in der Betrachtung der Odyssee, deren einheitlichere Fassung früher keinen Zweifel hatte aufkommen lassen, hat Kirchhoff gethan. Auch für ihn besteht das Lied von der Rückkehr des Odysseus aus einer Reihe von Einzelliedern, die Peisistratos zusammengefügt. Mit bewunderungswürdigem Scharfsinn sind hier wie dort die Gründe zusammengestellt, aber oft scheint der Scharfsinn grösser als das poetische Gefühl, das sich an kleinen Widersprüchen nicht stösst. Es ist immerhin eine beachtenswerte Thatsache, dass Aristoteles gewiss ein berufener Beurteiler, gerade die Komposition der Ilias hervorhebt, und diese herrliche Dichtung sollte einer mehrköpfigen Kommission ihr Dasein danken? Und sieht es nicht wie eine Ironie des Schicksals aus, dass dem kühnen Lachmann, der geringer Widersprüche halber die Gesänge der Ilias auseinanderreisst, um sie dann nach seinem Gutdünken wieder zusammenzusetzen, dass ihm selbst in seinen Liedern Widersprüche nachgewiesen werden, ihm, dem reflektierend arbeitenden Gelehrten, der gewiss oft mit der Feder in der Hand von Blatt zu Blatt gefahren ist, dass ja alles recht fein und säuberlich sei?

Endlich darf auch noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass die ganze Technik der Homerischen Gedichte auf das Vorhandensein von zwei vollständigen Epen hinweist. Der Hexameter ist kein Versmass für historische Volkslieder, und ausgesponnene Reden sind nur da am Platze, wo eine grosse zusammenhängende Handlung die Unterlage bildet. Bei Homer hat alles einen grossen Zug, und es wäre einer der grössten Verstösse gegen die Poetik, wenn die Lachmannschen Kleinliederdichter kleine Lieder in grossem Stil geschaffen hätten.

Sonach sprechen schwerwiegende Gründe für die ursprüngliche Einheit von Ilias und Odyssee, wenn wir auch nicht von

einer Einheit im Sinne der strengsten Unitarier reden dürfen, die Ilias und Odyssee, so wie sie uns vorliegen, von Homer gedichtet sein lassen. Vielmehr dürfte die heutzutage ziemlich allgemein angenommene sogenannte Krystallisationstheorie die meiste Wahrscheinlichkeit für sich haben, nach der sich um einen ursprünglichen von einem Dichter geschaffenen Kern nach und nach eine grössere Menge weiterer Bestandteile angesetzt habe. Zur Begründung dieser Theorie müssen wir noch einmal für einen Augenblick auf unsere früher dargelegte Ansicht von der Entstehung der Volksepen zurückgehen; sie wird der Grund sein, auf dem wir dann weiter bauen.

Wir nahmen an, dass die Ruhmesthaten der Helden der Vorzeit früh in einzelnen kurzen Liedern gefeiert worden seien. Mit dem Anwachsen des sagenhaften oder halbhistorischen Stoffes musste auch die Zahl dieser Lieder grösser werden. Nationale Unternehmungen, in denen eine Reihe von hervorragenden Menschen thätig waren, mussten ganz besonders reiche Fundgruben für poetische Stoffe werden. Mit der Menge und Mannigfaltigkeit des zu Berichtenden wuchs das Vermögen des Berichterstatters; der Erzähler ward zum Dichter, der Dichter zum bewusst schaffenden Künstler. Das ist der vorhomerische Sänger (ἀοιδός). Er fing an seine Sagenberichte zu gliedern, Gegensätze zu bilden, Reden und Bericht abwechseln zu lassen. Mit dem Anwachsen seiner Dichtung ward er in die Notwendigkeit versetzt, ihr die Kinderkleider aus- und das Kleid des Erwachsenen anzuziehen. Aus dem jambischen oder trochäischen Dimeter ward der daktylische Hexameter. Immer noch aber hatte es kein Dichter gewagt, das gehaltreichste Moment eines Sagenstoffes zum Kern- und Ausgangspunkt einer grösseren Dichtung zu machen. Es gab vielleicht ein Lied von dem Streite des Achilleus und Agamemnon, ein anderes von dem Kampf um die Schiffe, ein drittes von dem Zweikampf des Achilleus und Hektor — da kam ein grosser Dichter, der mit genialem Blick den inneren Zusammenhang aller Ereignisse vor Troja vom Zwist der beiden Heerkönige an bis zum Tod des stadthütenden Hektor erkannt hatte, stellte den Zorn des Achilleus als poetisches Motiv auf und komponierte darüber die grosse Kriegssymphonie der Ilias. Dieser

Dichter ist für uns Homer. Aber er hat seine Verse nicht aufgeschrieben; sein Gehirn war das treue Schatzhaus, aus dem er jederzeit herausgreifen konnte, was er zum Ergötzen seiner Zuhörer vortragen wollte. Dichter und Sänger zugleich stand er in der Mitte einer gleichstrebenden Genossenschaft, einer Sängerschule, wenn wir so sagen wollen. Darum ist sein Sang auch nicht verloren gegangen. Die nach ihm lebenden Sänger, vor allem das Geschlecht der Homeriden auf Chios, das sich, vielleicht nicht mit Unrecht, familiären Zusammenhangs mit dem berühmten Mäoniden rühmte, trugen wo die Gelegenheit es gab neben ihren eigenen Dichtungen den immer wieder gern gehörten, oft gewiss verlangten Bericht vom Zorne des Achilleus oder von der Heimkehr des Odysseus vor. Weil sie aber Dichter waren, verbrämten sie, hier und da auch vielleicht lokalem Interesse schmeichelnd, das Alte mit neuen Säumen, mit grossen und kleinen Einschiebseln, durch welche der Umfang von Ilias und Odyssee nach und nach bedeutend wachsen musste. Ausserdem mögen die einige Jahrhunderte nach Homer aufkommenden dichterischen Wettkämpfe bei Götterfesten mit die Veranlassung zur Entstehung jener Hymnen gegeben haben, von denen einige unter Homers Namen erhalten sind. Diese Homerischen Sänger konnten nicht ruhig in ihrer Heimat sitzen bleiben; die Kunst geht nach Lorbeeren und nach — Brot, und beides kann ihnen oft die enge Heimat nicht gewähren. Aus diesen Wanderungen erklärt sich die ausserordentlich rasche Verbreitung der Homerischen Gedichte in der hellenischen Welt. Nach Mittelgriechenland gelangten sie höchstwahrscheinlich über Chalkis auf Euböa, nach dem Peloponnes über Kreta oder, wie die Überlieferung will, durch das samische Sängergeschlecht der Kreophylier. Nach einem längeren Zeitraum aber musste eine tiefeingreifende Änderung eintreten. Wie jede Idee in ihrer Verwirklichung ein Wachsen, einen Höhepunkt und dann einen Rückgang zeigt, so musste auch einmal eine Zeit kommen, in der die epische Produktion abnahm und sich endlich erschöpfte. Mit dem Schwinden des Königtumes geht in Griechenland die Epik zu Grabe, mit dem ersten Atemzuge der politischen Freiheit schlägt auch die Lyrik ihr Kindesauge auf. Nun wendet

sich der Blick vor allem der Gegenwart zu, die so viel Neues bringt; und wer nur dichterischen Beruf in sich verspürt, wird Lyriker. Der epische Sänger sinkt zum Rhapsoden herab, der Künstler wird Handwerker. Er singt nicht mehr sein eigenes Lied, sondern das Lied eines früher Lebenden. Schon wird er mit den Bettlern gleichgeachtet. Aber doch mag man ihn nicht entbehren. Das Volksbewusstsein hielt an diesen alten Dichtungen fest und die neue Zeit verwandte sie als Dekorationen der prunkenden Feste, deren die Tyrannis ebensowenig entbehren konnte als die Demokratie es wollte. Immer häufiger ward die Zahl derselben, und hier, bei den Apollofesten auf Delos und in Delphi, bei den Panathenaeen und Dionysien zu Athen, den Asklepien zu Epidauros u. a. hat man diese wandernden Sänger zu Wettkämpfen und zum Einzelvortrag veranlasst. Da stand nun so ein königlicher Bettler, gehüllt, wenn die spätere Überlieferung auch für die ältere Zeit gelten darf, in ein rotes oder violettes Gewand, und nachdem er auf der viersaitigen Kithara präludiert, sang er zunächst einen Hymnus auf die Gottheit, der zu Ehren das Fest gefeiert wurde, um dann der zu seinen Füssen lauschenden Versammlung bald längere, bald kürzere Partieen aus Ilias oder Odyssee zum besten zu geben. Die Begleitung der Kithara beschränkte sich jedenfalls auf wenige Akkorde zu Anfang, während einiger durch den Sinn bedingten Redepausen und am Schlusse des Vortrags — eine melodramatische Vortragsweise, bei welcher der Sprechende, wie unsere Schauspieler, die Stimmhöhe mit der Lage der benachbarten Akkorde in Einklang zu bringen suchte. Dagegen scheinen die mehr prosaischen Hesiodeischen Gedichte von den Rhapsoden ohne Kithara, mit einem Lorbeerstab in der Hand, vorgetragen worden zu sein. Waren diese Rhapsoden nun auch keine Dichter, so mögen sie doch auch noch hie und da das Bedürfnis empfunden haben, einen oder ein paar Verse einzuschieben, unbekümmert um den wachsenden Umfang der Gedichte, die ihr Gedächtnis immer noch mit voller Frische zu bewahren wusste. Mit der weiteren Verbreitung der Schrift aber werden sich auch die Rhapsoden dem Zuge der Zeit nicht entgegengestemmt haben, und so werden zunächst einige Partieen, später vielleicht die ganzen

Gedichte von ihnen aufgeschrieben worden sein. Aus solchen in der Hauptsache völlig übereinstimmenden, in Einzelheiten wenig von einander abweichenden Rhapsodenexemplaren — und mit der Annahme derselben erledigen sich alle Widersprüche von selbst — ein kritisch gesichtetes Normalexemplar von Ilias und Odyssee hergestellt zu haben ist das Verdienst des Peisistratos.

Wenigstens stimmt das ganz mit andern eines idealen Anhauchs nicht entbehrenden Bestrebungen des vielgewandten Tyrannen. Er hat den Glanz der Dionysien durch die Einführung dramatischer Darstellungen erhöht, und wie ihm wohl nicht mit Unrecht die Begründung einer Bibliothek zugeschrieben wird, in der die Homerischen Gedichte gewiss nicht fehlten, so mag auch die von einigen auf seinen Sohn Hipparchos zurückgeführte Massregel seiner Initiative ihre Entstehung verdanken, dass die früher wohl nur bruchstückweise dem athenischen Publikum vorgetragenen Gedichte des chiischen Sängers nunmehr an den Panathenäen von sich ablösenden Rhapsoden (darauf deutet der Ausdruck ἐξ ὑπολήψεως) vollständig rezitiert wurden. Ein derartig geordneter und alljährlich wiederholter Vortrag setzt aber eine feste Textgrundlage voraus, und die Sorge für die Bibliothek musste ja die Beschaffung einer solchen in erster Linie ins Auge fassen lassen. Und insofern scheint die Peisistrateische Kommission doch kein reines Phantasiegebilde zu sein; sie wird auf des Tyrannen Veranlassung aus den ihr zugänglichen Rhapsodenexemplaren einen offiziellen Text hergestellt haben und dieser Text wurde die Grundlage aller späteren Rezensionen.

Ehe wir nun aber zum Schluss einen kurzen Blick auf die Homerischen Studien und die Bedeutung Homers für die griechische wie für die Weltlitteratur werfen, müssen wir uns noch mit einer Frage auseinandersetzen, die bisher absichtlich nicht berührt worden ist, mit der Frage nach dem Verhältnis von Ilias und Odyssee. Im Altertum gelten beide für Werke eines Dichters; doch fanden schon einige feine Köpfe, wie Aristoteles, eine Verschiedenheit im Charakter heraus. Aber erst die deshalb sogenannten Chorizonten (Χωρίζοντες, die Trennenden) Xenon und Hellanikos, ältere Zeitgenossen des berühmten Alexandrinischen Kritikers Aristarchos, haben die Odyssee dem Sänger der Ilias ab-

gesprochen. Die folgenden Jahrhunderte liessen die Frage unerörtert, bis die in neuerer Zeit nach allen Richtungen hin angestellten Vergleichungen die Angelegenheit ihrem Abschlusse zu nähern schienen. Freilich sind die Verschiedenheiten gross genug. Die Darstellung ist in der Ilias im ganzen realistischer, frischer und — roher als in der Odyssee; dort erscheinen namentlich die Götter plastischer als hier. Dort noch unentwickelte religiöse und sittliche Ideen treten hier völlig entwickelt hervor; der Begriff des Rechtes, der Familiensinn sind Dinge, die nur die Odyssee, nicht die Ilias kennt. In der Ilias dominiert die Königsgewalt, die Odyssee lässt die Aristokratie mehr in den Vordergrund treten. Dort wird der Eingang in das Totenreich unter der Erde, hier in der Abendgegend jenseits des Okeanos gedacht; dort begegnen uns nur einzelne Märchenfragmente, hier tritt uns eine ganze Reihe ausgebildeter Märchen entgegen; dort einhundertachtundsiebenzig Gleichnisse mit zahlreichen Beziehungen auf das Naturleben, hier nur neunundzwanzig mit matterer Farbengebung; dort endlich ein reicherer und von dem der Odyssee wesentlich abweichender Wortschatz nicht allein, sondern auch entschieden kräftigere Stilisierung. Dagegen kann man nun aber folgendes geltend machen: Ilias und Odyssee sind auf wesentlich verschiedener Grundlage aufgebaut. Die Ilias ist ein Kriegsgedicht, die Odyssee ein Friedensgedicht. Im Krieg kommt mehr die Thätigkeit des äusseren Menschen, im Frieden der sinnende Gedanke zur Geltung. Werden die Götter daher überhaupt anthropomorph gedacht und ergreifen sie einmal Partei, so müssen sie in der Schilderung der Kämpfe plastischer hervortreten als da, wo sie geistige Gaben spenden. Im Krieg, kann man weiter sagen, kommt das Tier im Menschen viel eher zum Vorschein als im friedlichen Verkehr, der die Leidenschaften wenig aufregt. Im Krieg gehorcht selbst die republikanische Armee nur e i n e m, dem gewählten Führer, daher sich in der Ilias die Mannen ohne Murren den Königen unterordnen; im Frieden tritt der Wille des einzelnen wieder in sein Recht, daher die mehr demokratische Färbung der Odyssee. Wo, wie in der Odyssee, Naturschilderungen ungesucht das ganze Gedicht durchziehen, würden ausgeführte Gleichnisse aus dem Naturleben

einen matten oder gar schwülstigen Eindruck machen; in der fortlaufenden Schilderung menschlicher Thätigkeit, vor allem des wilden Kriegshandwerks, bilden sie eine erquickende Unterbrechung. Wenn ferner der Sage in der Ilias gegenüber in der Odyssee das Märchen Platz greift, so ist das bei einer in Ionien entstandenen Dichtung gar nicht wunderbar. Auf ihren für jene Zeit verhältnismässig weiten Seereisen mussten die Ionier nicht nur selbst manche auffallende Meereserscheinung beobachten, sondern auch von den Völkern, in deren Gebiet sie landeten, wundersame Mären von Ungeheuern, Zauberern u. s. w. vernehmen, die der abergläubische Seemann mit nach Hause nahm. Was lag nun für den Dichter näher, als mit der Erzählung von der Irrfahrt eines Helden in ferne Gegenden eine Reihe solcher Märchenstoffe organisch zu verbinden? Für die Ilias, deren Schauplatz die nahe gelegene Troas abgab, war das einfach unmöglich. Am entschiedensten sprechen gegen die Einheit des Dichters die verschiedene Auffassung des Totenreichs in beiden Dichtungen und die fast entgegengesetzte Ausbildung mehrerer Sagen. Wir stehen hier vor einem ungelösten Rätsel und müssen uns mit einem Non liquet bescheiden. Denn so sehr wir eine Verschiedenheit anerkennen müssen, so sehr bringt uns die Frage in Verlegenheit: Wer hat denn nun die Odyssee geschaffen? Sollten wirklich zwei Originalgenies hundert Jahre nacheinander gelebt haben, und ihre Persönlichkeit sollte so ganz ins Dunkel getreten sein, dass die nächste Nachwelt schon nur von e i n e m Homer wusste? Man hat kürzlich aus stilistischen Gründen die herrliche Motette „Lob und Ehre und Weisheit und Dank“ dem grossen Sebastian Bach abgesprochen, aber zugleich zugegeben, dass ein solches Werk nur von einem — Bach geschaffen werden könne. Wo ist er?

Das Peisistrateische Exemplar des Homer ist im Perserkrieg von Xerxes entführt worden oder verbrannt. Aber es waren noch beizeiten Abschriften davon gefertigt worden, die nun das kostbare Eigentum einzelner Städte z. B. Massilia, Chios, oder reicher Privatleute wurden. Diese Abschriften bildeten in der Folge die Grundlage für die kritischen Ausgaben der Alexandrinischen Gelehrten Zenodotos von Ephesos, Aristophanes von Byzanz und Aristarchos von Samo-

thrake, in denen diese nicht nur den Text feststellten, sondern auch den Anfang der eigentlichen Homerexegese gemacht haben. Namentlich hat der geistvolle, umsichtige Aristarchos Grosses geleistet; und wie er schon dem späteren Altertum als der erste Kritiker galt, so ist sein Name auch für die nachchristliche Welt seit dem bekannten Wort des Horaz (Epist. ad Pisones v. 450) typisch für einen geistreichen, strengen Beurteiler geworden. Nun ergossen sich wahre Wassergüsse von kritischen, exegetischen, sacherklärenden Schriften über Ilias und Odyssee. Der gelehrte Didymos „mit den ehernen Eingeweiden“ — so gross war seine Arbeitskraft — trug die Varianten der älteren Ausgaben zusammen, Herodianos handelte von der Homerischen Prosodie, Nikanor mühte sich um die richtige Wort- und Satztrennung, hundert andere um hundert anderes. Ja, man begnügte sich schliesslich nicht mehr damit, ganze Abhandlungen über den Becher Nestors, über den Stuhl der Homerischen Helden zu schreiben, man zählte mit der grössten Gewissenhaftigkeit die Prügel, die in den Homerischen Gedichten ausgeteilt werden u. a. m. Der wichtigste Niederschlag dieser Legion von Homerschriften aus den letzten Jahrhunderten heidnischer Zeitrechnung sind — neben einigen späteren lexikalischen Werken — die Scholien, Randerklärungen zu einzelnen Stellen, die, älteren Spezialschriften entnommen, den eigentlichen Homerhandschriften beigeschrieben sind. Als erste Handschrift für die Ilias gilt der von Villoisson im vorigen Jahrhundert entdeckte Codex Venetus A aus dem 10. Jahrhundert, für die Odyssee ein ziemlich gleichzeitig, vielleicht noch früher geschriebener Laurentianus C. Die erste gedruckte Ausgabe wurde 1488 durch Demetrius Chalkokondylas veranstaltet.

Homer war für den Griechen das A und O seiner litterarischen Bildung. Er lernte an ihm lesen, er lernte ihn auswendig; ein Citat aus Homer half überall im Leben weiter. Daher die uns auffallende, nicht gemachte, Schlagfertigkeit, mit der ihn Sokrates bei Platon ins Gespräch verwebt, daher die zahlreichen Citate bei Herodot, Xenophon, Pausanias und vielen andern. Aber ein Citat kann ein Aushängeschild der Gelehrsamkeit sein; mehr gilt uns die Beobachtung, dass alle Kykliker seiner Manier folgen,

dass Geist und Wortschatz der Lyrik, zumal der älteren, Homerisch ist, dass die Tragiker einen grossen Teil ihrer Dramenstoffe aus ihm entnommen haben und Herodot in Homerischem Geiste Geschichte schreibt. Und was kann mehr für die wirkliche Volkstümlichkeit einer Dichtung sprechen, als die Entstehung solcher parodistischen Machwerke, wie sie schon im 6. Jahrhundert der Ephesier Hipponax in seiner „Irrfahrt eines Ephesiers durch die Spelunken seiner Vaterstadt", oder später ein Unbekannter in dem einst vielgelesenen „Froschmäusekrieg" gegeben hat? Nicht zu gedenken der zahlreichen Angriffe, welche der „unsittliche" Dichter von Xenophanes an bis über Platon hinaus durch die Philosophen zu erfahren hatte. Wenn man einen Schriftsteller so bitter bekämpft, muss man die allgemeine Geltung seiner Werke fürchten oder schon anerkennen. Dagegen machte sich der christliche Patrizier Pelagios im 5. Jahrhundert nach Chr. ein Vergnügen daraus, aus lauter Homerischen Versen ein Epos „Von der Menschwerdung Christi" wie ein Geduldspiel zusammenzusetzen. Es muss auch solche Käuze geben!

Der Einfluss Homers blieb nicht auf Griechenland beschränkt. Auch dem jungen Römer diente seit des Livius Andronicus schlechter Übersetzung die Odyssee als Schullesebuch. Unter Sulla ward die Ilias an der Tiber heimisch. Ennius und Virgil sind bewusste Nachahmer von Homer; Ovid räumt ihm nicht nur, wie Horaz, die erste Stelle unter den Dichtern ein, er bestiehlt ihn auch, wo er kann. Bei den Byzantinern wurden die unter dem Namen des Dares Phrygius und Dictys Cretensis gehenden Prosaromane von der Zerstörung Trojas — wir besitzen noch lateinische Übertragungen derselben — viel gelesen; von ihnen stammt eine ganze Familie mittelalterlicher Trojaromane ab. Unterdessen waren die Werke des ionischen Sängers bis in den fernen Osten gewandert, nachdem sie unter den Sasaniden ins Pehlewi übersetzt worden. Höchstwahrscheinlich drangen sie von da zu den Mongolen; denn die neuerdings veröffentlichte Gesser-Chansage weist so viele Übereinstimmung mit den Abenteuern des Odysseus auf, dass an einer Entlehnung nicht zu zweifeln ist. Karl der Grosse las zwar den Homer nicht, beehrte aber doch seinen gelehrten Freund Angilbert für die

Sitzungen seiner poetischen Tafelrunde mit dessen Namen. Dante, für den Virgil der Dichter κατ' ἐξοχήν ist, besingt den Mäoniden, dessen Werke er freilich ebenfalls nicht kannte. Brachten ihn doch erst die aus dem eroberten Byzanz fliehenden Griechen in seiner heimatlichen Gestalt nach Italien. Aber noch dauerte es lange, bis er in seiner wahren Grösse gewürdigt wurde. Popes berühmte Übersetzung verunstaltete das Original: „ein recht niedliches Gedicht, Herr Pope, nur müssen sie es nicht Homer nennen," schrieb ihm der berühmte Philologe Bentley; und aus Holbergs lustigem „Ulysses von Ithacia" konnten sich die biederen Dänen auch keinen Begriff von der wahren Gestalt und dem wahren Gehalt der Odyssee machen. Der gute aber pedantische Gellert stellt noch Richardson über Homer. Da erschienen Lessings Abhandlungen, vor allem sein „Laokoon", und nun fiel es den Leuten wie Schuppen von den Augen. Was Goethe, dessen Werther seinen Homer auf allen Spaziergängen mitschleppt, tiefempfunden in „Hermann und Dorothea" bezeugte, das sprach mit philosophischer Klarheit Schiller in der Abhandlung „Über naive und sentimentale Dichtung" aus. Dabei dürfen wir aber auch des „wackern eutinischen Löwen" J. H. Voss nicht vergessen, dessen Übersetzungen den Homer in einer Zeit, in der man noch nicht überall griechisch lernte, zuerst populär gemacht haben. Heute ist er in aller Händen, und wir bedürfen weder der flüssigen aber doch etwas manierierten Übersetzung Jordans noch des Versuchs des Frankfurter Arztes Schwarzschild, der wie der Grieche Brousiades den Reim zu Hilfe zog, unsern Dichter ganz und voll zu verstehen. Dramatisierungen, wie die vor kurzem in England versuchte, dürften keinen grossen Erfolg haben; dagegen hat Max Bruchs Kantate „Odysseus" durch ihren einfachen kräftigen Ton wieder in manchen Kreisen den Sinn für den alten Homer lebendig gemacht.

Auch für die bildende Kunst ist Homer von Bedeutung geworden. Zwar konnten die Künstler des Altertums aus ihm weniger entnehmen als aus den Kyklikern — eben weil er mehr Poet ist —, immerhin sollte schon der e i n e Ausspruch des Phidias hinreichend dafür zeugen, das auch der Plastiker bei ihm seine

Rechnung findet. Erklärlicherweise bietet die Odyssee mehr plastischen Stoff als die Ilias, daher denn auch auf den erhaltenen Bildwerken — hauptsächlich Thonmalereien — der Typus des Odysseus völlig ausgebildet ist. Im übrigen beweisen aber auch die an sich trefflichen Prellerschen Bilder zur Odyssee durch das Vorwiegen des dekorativen Elements, dass die Aufgabe des Epikers von der des Plastikers verschieden ist.

Homers Bedeutung für uns ist kulturgeschichtlich wie poetisch gleich gross. Wie er und er allein uns ein farbenreiches Gemälde des Heldenzeitalters des hellenischen Volkes entrollt, das wir im grossen und ganzen für durchaus wahr halten dürfen, so ist und bleibt er für uns der Anfangs- und Ausgangspunkt einer unendlich reichen poetischen Entwickelung, er selbst ein ewiges Muster natürlicher, frischer, anmutiger und anschaulicher Dichtung.

4. Kapitel.

Die Homerischen Hymnen und andere dem Homer zugeschriebene Gedichte.

Das Ansehen Homers war im Altertum so gross, dass man sich nicht begnügte, ihm Ilias und Odyssee zuzuschreiben; fast jede bedeutende Dichtung aus der älteren Zeit, für die man keinen bestimmten Autornamen auftreiben konnte, segelte unter der Flagge Homers. Zunächst ist es aber ein kleiner Kreis von inhaltlich recht weit auseinander gehenden Dichtungen, bei denen die Überlieferung mit einer gewissen Hartnäckigkeit an seinem Namen festhält; dazu gehören die sogenannten Homerischen Hymnen, die humoristischen Epen Kerkopes und Margites, die Parodie Batrachomyomachie und einige kleinere Gedichte meist epigrammatischen Charakters.

Betrachten wir zunächst die Hymnen, die wir übrigens nicht als Gesänge von streng choralem Charakter, für den Vortrag eines den Altar der Gottheit umschreitenden Chores bestimmt, auffassen dürfen. Vielmehr sind sie auf religiösem Gebiete was auf weltlichem das Heldengedicht ist. Aber bei der Zerfahrenheit der griechischen Göttermythen schlossen sich diese nie zu einem grossen „Götterepos“ zusammen; das Einzellied blieb Regel. Diese Einzel-

lieder dienten den bei den musischen Wettkämpfen auftretenden Rhapsoden als Einleitung ihrer profan-epischen Vorträge; und es war ja dann naheliegend genug, dass sie sich den Schutz der betreffenden Stadtgottheit zu sichern das Gebet an dieselbe zu einer epischen Episode erweiterten. Doch gibt sich der halbsakrale Charakter dieser Prooimien, wie man sie mit Recht genannt hat — waren sie doch streng genommen nur die den grossen Redekampf einleitenden Akkorde — noch deutlich genug in einigen stehenden Wendungen, wie Χαῖρε „Sei gegrüsst" und der uns aus unserem Kirchenlied bekannten rhetorischen Frage „Wie soll ich dich besingen?" zu erkennen.

Von diesen Dichtungen ist eine von einem ungenannten Sammler in nicht genau zu bestimmender Zeit veranstaltete Sammlung erhalten. Sie enthält sechs grössere und achtundzwanzig kleinere Hymnen, die zwar von der Überlieferung sämtlich als Homerisch bezeichnet werden, aber sich durch ihren sehr verschiedenen Charakter, Stil, Sprachgebrauch und Einzelheiten als Kinder verschiedener Eltern und weitauseinanderliegender Zeiten verraten. Weil die Alexandrinischen Gelehrten ihrer nirgends Erwähnung thun, hat man die Sammlung in dem mit Alexandrien wetteifernden Pergamum entstehen lassen; aber diese Ansicht kann doch nur das Recht einer geistreichen Vermutung beanspruchen, zu beweisen ist sie nicht. Wollen wir die verschiedenen Nummern der Sammlung nach charakteristischen Merkmalen scheiden, so könnte man sagen, dass die einen den Gott durch die ausführliche Erzählung einer bestimmten That verherrlichen, während die anderen den Mangel an Handlung durch die Fülle der Apposita ersetzen und überhaupt den eigentlich gottesdienstlichen Hymnen näher stehen.

Auf entschieden alten Ursprung lassen Sprache und Versbau des „Hymnus auf den Delischen Apollo" schliessen mit, dem ein blinder auf Chios wohnender Sänger — daher die Legende von der Blindheit Homers — im Delischen Wettsingen den Preis gewonnen. Er erzählt die Geburt des Gottes auf der Insel Delos in ziemlich ausführlicher Weise. Die ehrwürdigsten Göttinnen ausser der neidischen Hera leisten der Wöchnerin Gesellschaft. Themis

nährt das Kind mit Nektar und Ambrosia, und der junge Gott ist sofort im stande, den staunenden Gevatterinnen seine Vorliebe für Kithar, Bogen und Orakel auseinanderzusetzen. Am Schluss des Hymnus bittet der Sänger die Delischen Jungfrauen, deren süssen Gesang er erhebt und von denen er jetzt Abschied nimmt, seiner ferner zu gedenken. Der selbstbewusste Ton lässt auf einen angesehenen Sänger schliessen, und seit Thukydides, der den Hymnus erwähnt, nahm man in Griechenland an, dass der Verfasser mit dem Dichter von Ilias und Odyssee eine Person sei. Auf seine Heimat im engeren zu raten berechtigt keine Andeutung und noch weniger die augenfällig unter Homerischem Einfluss stehende Sprache. Dagegen ist die zweite Nummer der Sammlung, ein durch seine böotischen Spezialitäten sofort auffallender „Hymnus auf den pythischen Apollo“, unstreitig das Werk eines böotischen Sängers. Er enthält die mythische Gründungsgeschichte des Delphischen Orakels. Vom Himmel herab ist der Leto Sohn über Nordgriechenland zu dem eigentlichen Hellas vorgedrungen. An der Grenze des Ländchens Phokis, dort, wo der Quell Telphusa sprudelt, will er sein Orakel begründen. Aber die Quellnymphe, der die Nähe des Gottes unangenehm, veranlasst ihn durch falsche Vorspiegelungen von dem Lärm der hier vorüberziehenden Rosse und der Tränke zueilenden Maultiere weiter zu ziehen bis zur Schlucht am Abhang des Parnassosberges. Dort tötet der Gott den Drachen Python, die Geissel der Umgegend, bestraft dann die hinterlistige Ratgeberin und führt endlich ein kretisches Schiff mit magischer Gewalt aus seinem Kurs heraus gen Krisa. Die Insassen, denen er sich zu erkennen gibt, seinen göttlichen Willen offenbart und seinen Segen verheisst, übernehmen freudig den Tempeldienst. Soweit der Hymnus, aus dessen poetischer Umkleidung die bedeutsame geschichtliche Thatsache hervorblickt, dass der Dienst des Apollo — wie die Homerische Poesie — hauptsächlich über Kreta nach Griechenland gekommen ist. In entschiedenem Gegensatz zu diesen beiden würdig gehaltenen Dichtungen steht der „Hymnus auf Hermes“, ein Gedicht von durchaus humoristischer Färbung. Wie der Sohn der Maja und des Zeus morgens geboren wird, mittags schon auf einer Kithar spielt, die er sich aus dem Dach einer Schildkröte

verfertigt, und abends endlich mit raffinierter Gaunerei die Rinder seines Stiefbruders Apollo stiehlt — das ist alles graziös und anschaulich geschildert. Aber wie tief musste das religiöse Bewusstsein des griechischen Volkes gesunken sein, wenn derartige bis an die Grenze des Anständigen gehenden Anekdoten aus der Götterwelt vor einer grossen religiösen Festversammlung nicht nur anstandslos vorgetragen werden konnten, sondern vielleicht sogar rauschenden Beifall ernteten? Trägt also der Hymnus auf Hermes schon nach dieser Seite hin den unverkennbaren Stempel eines ziemlich späten Ursprungs an sich, so führen Einzelheiten wie z. B. die Erwähnung der siebensaitigen Lyra (v. 51), deren Einführung durch Terpander feststeht, zu demselben Resultat. Aus der Leichtigkeit der Diktion und der Grazie der Darstellung hat man mit einiger Wahrscheinlichkeit geschlossen, dass dieser Hymnus auf attischem Boden gewachsen ist. Dagegen fehlt wieder jeder Anhalt zur Bestimmung der Herkunft und des Alters bei dem ziemlich eintönigen „Hymnus auf Aphrodite“, in dem uns der Liebeshandel dieser Göttin mit dem schönen Troer Anchises zwar ohne die Laszivität, die dem in die Odyssee eingeschobenen Gesang von Ares und Aphrodite einen ekelhaften Beigeschmack gibt, aber doch mit stark hervortretender Sinnlichkeit erzählt wird. Da ist denn doch der „Hymnus auf Demeter“ eine ganz andere Dichtung! Fest, ernst und fromm in der Auffassung und dadurch noch von besonderem Interesse, dass wir in ihm dem einzigen ausgewachsenen Märchen der altgriechischen Litteratur neben der Polyphemsage begegnen. Die Bedeutung dieses die Gründung des Eleusinischen Mysterienkultus erzählenden und schon an und für sich durch seinen liebenswürdigen Inhalt fesselnden Gedichts wird es entschuldigen, wenn wir denselben hier etwas ausführlicher wiedergeben.

Einst spielte Persephone, die Tochter der Demeter, mit den Töchtern des Okeanos auf blumiger Wiese. Da plötzlich öffnet sich die Erde, Aidoneus, der Herr der Unterwelt, naht auf dunklem Wagen, eilt auf die Jungfrau zu, und so sehr sie sich auch sträuben und um Hilfe rufen mag, er führt die Widerstrebende als seine Gemahlin mit sich in sein unterirdisches Reich. Demeter

hat wohl der Tochter Rufen vernommen, aber finden kann sie sie nirgends. Verzweiflungsvoll beginnt sie mit Hekate ihre Wanderung über die Erde, das geliebte Kind zu suchen. Der Sonnengott, der ja alles sieht, gibt ihr zwar die richtige Auskunft; aber trösten kann sie das nicht, was sie von ihm vernimmt. Dem Kroniden und den Himmlischen allen grollend setzt sie allein ihre Wanderung fort. So kommt sie an den Jungfernbrunnen bei Eleusis, bei dem sich auch bald die vier Töchter des Herrschers Keleos einfinden, Wasser zu holen. Mitleidig mustern sie die Fremde, die die Gestalt eines alten Weibes angenommen hat, und erfahren von ihr, dass sie von Räubern aus Kreta geraubt worden — überall spuken noch die Phönizier in den griechischen Meeren! — und hier an der Küste ihnen entflohen und nun bereit sei, gegen freundliche Aufnahme sich jedem Dienst zu unterziehen. Man braucht gerade im Herrscherhaus eine Wärterin für den jungen Prinzen Demophoon, und da sie gefällt, wird sie angenommen. Aber ihre Trauer ist noch nicht dahin, und nur den Spässen der witzigen Magd Jambe gelingt es manchmal, ihren strengen Zügen ein Lächeln abzugewinnen. Die neue Wärterin macht an ihrem Pflegling unmenschliche Kuren. Sie haucht ihn an, nährt ihn mit Ambrosia und hält ihn des Nachts über das Feuer. Das hat zur Folge, dass das Kind in kurzer Zeit an Kraft und Geist unglaublich zunimmt. Die Mutter, der dieses Wachstum unerklärlich ist, sucht hinter das Geheimnis zu kommen. Sie beobachtet nachts durch ein Schlüsselloch das ihr bedenklich erscheinende Gebahren der Göttin, stürmt in die Kammer, aber muss nun von der sich entdeckenden und augenblicklich verwandelten Göttin erfahren, dass sie durch ihre Neugierde die Unsterblickeit ihres Sohnes verscherzt hat. Zugleich befiehlt die Zürnende, dass ihr in Eleusis ein Tempel gebaut werde; und obgleich man sich sofort bereit erklärt, straft sie das Land weiter dadurch, dass sie alles Wachstum so lange verhindert, bis sie ihre Tochter gesehen. Schon leidet die Menschheit unter den Qualen der Hungersnot; da entschliesst sich Zeus, den Hermes in die Unterwelt zu senden, und auf sein Gebot gibt endlich Aidoneus die Geraubte dem Lichte wieder. Damit sie aber die Rückkehr nicht vergesse, hat er ihr vor dem

Abschied einen Granatapfelkern in den Mund gegeben. Persephone stürzt in die Arme der Mutter und erzählt ihr die Geschichte des Raubes. Zeus bestimmt darauf, dass Persephone in Zukunft ein Drittel des Jahres in der Unterwelt und zwei Drittel auf der Oberwelt bleiben solle, ein Bescheid, mit dem sich die beiden Parteien zufrieden geben. Demeter segnet das Land und ordnet die Eleusinische Mysterien, in denen von da an das Geheimnis des Werdens, Vergehens und Wiederauflebens, der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele in dem Bilde des als Persephone personifizierten Samenkorns von Jahrhundert zu Jahrhundert weiter getragen wird.— Von einigem Interesse ist endlich noch das siebente Gedicht der Sammlung, der „Hymnus auf Dionysos". Er berichtet nicht ohne Lebhaftigkeit von der Gefangennahme des jugendlichen Gottes durch tyrrhenische Seeräuber, und wie er diese dann durch Wundererscheinungen dazu bringt, dass sie aus dem Schiff springen. Alle werden sie in Delphine verwandelt; nur der Steuermann, der den Gott geachtet, wird gerettet. Das etwas phantastische Gedicht kann schon deshalb nicht früh entstanden sein, weil alle älteren poetischen und plastischen Darstellungen den Weingott als kräftigen Mann auffassen, während er hier — ein Pendant zum Praxitelischen Eros — als weichlicher träumerischer Jüngling gegeben ist. Die Annahme hat daher viel für sich, dass die Entstehungszeit unseres Hymnus und des 335/4 in Athen errichteten Lysikratesdenkmals, das ebenfalls den Dionysos als Bestrafer der Räuber darstellt, nicht weit auseinander liegen. Eine freie stark modernisierte Bearbeitung des sich mit der Arionsage begegnenden Stoffes hat A. R. Rangabé geliefert (vgl. Rangabé und Sanders, Geschichte der Neugriechischen Litteratur, S. 112).

In den übrigen Hymnen, auf deren Inhalt wir hier nicht eingehen können, werden neben den Hauptgottheiten auch Asklepios, Hermes, Pan, die Dioskuren, Helios, Selene und sogar Herakles gefeiert. Manche von ihnen sind nicht viel mehr als bunt zusammengestellte Reihen von Vokativen, andere enthalten einzelne, wieder andere mehrere bemerkenswerte Züge. Hier erscheint Hephaistos mit Athene zusammen als der Lehrer der Künste, dort tritt uns Artemis als Jägerin und Reigenführerin entgegen, dort

endlich finden wir den uralten Wettermythus von der Geburt der Athene aus dem Haupt des Zeus. Grossen poetischen Wert hat keiner von allen diesen Hymnen und selbst in der Sprache erheben sich viele nicht über den konventionellen Vortrag. Aber die Bedeutung wollen wir nicht unterschätzen, dass sie neben Ilias, Odyssee und den Hesiodeischen Gedichten die wichtigste Quelle für die Kenntnis der griechischen Mythologie sind und auch wohl bleiben werden.

Die späte Vita Homeri erzählt von dem Dichter, dass er die Kerkopen, den Froschmäusekrieg, den Staarenkrieg, die Ziege, die siebenmal geschoren werden kann, das Krammetsvogellied und andere Scherzgedichte auf Chios gedichtet und darum bei den Bürgern hohes Ansehen gewonnen habe. Von allen diesen Gedichten, deren keins wohl dem Sänger der Ilias oder der Odyssee angehört, sind zum Teil nur wenige Verse, zum Teil gar keine Bruchstücke vorhanden. Wir verweilen nur einen Augenblick bei den beiden erstgenannten und dem hier nicht erwähnten Margites. Den Inhalt der Kerkopes lassen spätere Angaben erraten. Danach lebten einst in Griechenland zwei Brüder, abgefeimte Spitzbuben, wegen ihre Thaten Kerkopes (Schwänzler) genannt. Der eine von ihnen hiess Passalos (Nagel), der andere Akmon (Amboss). Trotzdem dass ihre Mutter Memnonis sie von einer Begegnung mit dem Mann mit dem schwarzen Hintern (Herakles) warnte, lauerten sie ihm auf, nahmen ihm, als er sich unter einem Baum schlafen gelegt und die Waffen von sich gethan hatte, diese weg und versuchten es mit dem Helden. Der aber verstand keinen Spass, griff sie, band sie an einen Tragbalken und warf diesen über seine Schulter. Während er nun mit seinen wunderlichen Gefangenen weiterzieht, bringen sie ihn durch drollig-wehmütige Betrachtungen über ihre Lage zum Lachen und er lässt sie laufen. Wie schade, dass wir von dem Gedicht, das einen solchen zu humorvoller Behandlung wie geschaffenen Stoff enthielt, nur drei Hexameter besitzen. Dass aber dieses Schelmenmärchen, das würdige Gegenstück zu dem Sang von den Jugend- und Taschenspielerstreichen des Hermes, im Altertum weit verbreitet war, beweist abgesehen von häufigen Erwähnungen

schlagend die interessante Metope des Tempels von Selinunt, auf der der Held mit der Keule nebst seinen beiden fratzenschneidenden Gefangenen dargestellt ist. Nach anderen Analogieen darf man annehmen, dass die poetische Fixierung des Stoffes der plastischen zeitlich vorausging und so wurde, da die Metopen von Selinunt auf c. 600 v. Chr. bestimmt werden, die Entstehung des Epos Kerkopes wohl in das 7. Jahrhundert zu setzen sein. Es mag nicht unerwähnt bleiben, dass das deutsche Märchen „Der Meisterdieb“ (Grimm II, 478) zum Teil dieselben Elemente wie unser verlorenes Epos enthält.

Merkwürdigerweise hielt selbst Aristoteles noch den Margites für ein Werk Homers. Der Held dieses bei den Griechen sehr beliebten Gedichtes ist der Sohn reicher Eltern, der aber zu seinem Reichtum die zweifelhafte Mitgift der Dummheit erhalten hat. Der bekannteste der sechs erhaltenen Verse mochte wohl passend dem ganzen Gedichte als Motto vorauszusetzen gewesen sein:

πόλλ' ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.

Vieles verstand er, aber alles verstand er schlecht.

Noch als erwachsener Mensch weiss er nicht, ob sein Vater oder seine Mutter ihn geboren hat; seiner jungen Frau gegenüber benimmt er sich mehr als kindlich; und es charakterisiert die ganze Gedankenleere dieses tölpelhaften Menschen, wenn als seine Lieblingsbeschäftigung das Zählen der Meereswellen genannt wird. Da er aber nach einer anderen Stelle beim Zählen über die Fünf nicht hinauskam, so blieb ihm selbst die einfache Schifferbeobachtung über die „siebente“ Welle versagt. Über den eigentlichen Inhalt dieser mit vielleicht genialer Laune konzipierten Satire wissen die späteren Schriftsteller leider gar nichts anzugeben. Doch geht aus den wenigen Notizen das hervor, dass der Margites eine Art von passivem Till Eulenspiegel war. Sein nächster Verwandter in der Litteratur dürfte „Der gescheidte Hans“ im gleichnamigen deutschen Märchen (Grimm I, 197) sein. Als Dichter dieses komischen Epos gilt, wie wir bereits erwähnt, der Mehrzahl der Alten Homer, doch nennt Suidas dafür den Karer Pigres, den Bruder der berühmten Königin Artemisia, „der ja auch die Ilias durch Pentameter interpoliert habe“. In dieser Notiz

liegt der Schlüssel wenn auch nicht zur Ermittelung des ursprünglichen Dichters, so doch zur Erklärung der späteren Gestalt der Dichtung. Der „Margites“ lag nämlich den Späteren nicht in der Gestalt der Homerischen Gedichte, im Hexameter, vor, sondern stellt eine ganz eigentümliche Mischung des gleichen mit dem ungleichen Rhythmengeschlecht in der Weise dar, dass gewöhnlich auf mehrere daktylische Hexameter ein jambischer Trimeter folgte. Nun ist ein solcher Wechsel verschiedengestalteter Versreihen aus historischen Gründen im allgemeinen erst nach der Entstehung der Elegie zu datieren, und die Anwendung des jambischen Trimeters speziell erst nach der Ausbildung, die ihm Archilochos gegeben hat, anzunehmen. Und doch erwähnt schon Archilochos den Margites. Die einzige Möglichkeit bleibt die, dass man einen vorarchilochischen Margites, von einem unbekannten Dichter im heroischen Hexameter gedichtet, annimmt und dem Pigres den zweifelhaften Ruhm lässt, das Gedicht durch eingeschobene Trimeter „pikanter“ gemacht zu haben.

Auch der berühmte Froschmäusekrieg (Βατραχομυομαχία oder wie Plutarch im Leben des Agesilaos c. 15 kürzer sagt: μυομαχία) kann auf Homerischen Ursprung keinen Anspruch erheben. In dieser Parodie der Ilias ist die Tierwelt an die Stelle der Menschenwelt getreten. Die Maus Bröseldieb, die sich an einem Tümpel tränkt, wird von dem Frosch Pausback eingeladen, seine Wohnung inmitten des „Sees“ zu besichtigen. Sie nimmt die Einladung an und setzt sich dem neuen Freund auf den Rücken, ihn ängstlich umklammernd, sobald er seine majestätischen Ruderbewegungen beginnt. Schon hat man ohne Unfall das Ziel fast erreicht; da naht eine Wasserschlange: Pausback taucht sich zu retten unter und führt so Bröseldiebs Tod herbei. Aber die Maus Schüssellecker hat vom Ufer aus die letzten Zuckungen des ertrinkenden Freundes geschaut; sie meldet dem Heerkönig die grause That; Herolde eilen hin und her, die Kriegserklärung abzugeben und weiterzutragen; und schon beginnt der gewaltige Kampf zwischen Mäusen und Fröschen, dem selbst die Götter vom Olymp aus zuschauen. Mannigfaltig sind die Rüstungen und Bundesgenossen der erbitterten Gegner, die sich nun auf das

von den Schnaken, den Trompetern der Mäusearmee, gegebene Signal zum Zweikampf vorwärts bewegen. Mancher edle Held sinkt sterbend in den Sumpf. Endlich aber ist die ganze Linie der Frösche in sich immer mehr beschleunigender Rückwärtsbewegung, bis Zeus sich ihrer erbarmt und ihnen aus dem Tümpel heraus Bundesgenossen sendet:

Siehe, da nahte
Plötzlich mit undurchdringlichem Rücken ein Heer, krummkrallig,
Schielend, mit eckigem Gang, hartschalig, mit Scheeren am Maule,
Knöcherner Art, plattrückig mit schimmernder Schulter und schiefem
Bein, und nerviger Krall', auf der Brust die Augen, und handlos,
Füsse sind acht, und das Haupt zweispitzig, aber man nennt sie
Krebse. Sie kniffen mit zackigem Maule die Schwänze der Mäuse,
Füss' und Hände zugleich, d'ran bogen die Lanzen sich rückwärts;
Aber es fürchteten sich die Mäuse, die armen, und hielten
Nimmermehr Stand, und eilten zur Flucht. Nun tauchte die Sonne,
Und es vollendete sich des Kriegs eintägiges Schicksal.

(Nach Seckendorf.)

Diese kurze Inhaltsangabe wird den Leser schon überzeugt haben, dass die Batrachomyomachie nicht Homerisch sein kann. Denn erstens parodiert ein Dichter sich nicht gern selbst, zweitens beweist er auch nicht gern seine Gedankenarmut damit, dass er dasselbe Grundmotiv zweimal — das eine Mal ernst, das andere Mal humoristisch — behandelt, und endlich weist die ganze Darstellung auf eine viel spätere Zeit. Wir möchten mit der chronologischen Bestimmung des Froschmäusekriegs aber doch nicht soweit gehen, wie einige moderne Forscher, die das Gedicht in die nachalexandrinische Periode setzen. Wenn Alexander der Grosse wirklich, wie Plutarch berichtet, in einem Briefe an seinen wackeren Reichsverweser Antipater dessen Thaten, mit den seinigen verglichen, einen Mäusekrieg nennt, so mag ihm doch wohl eine poetische Batrachomyomachie vorgeschwebt haben, die erst den durch die Beobachtung der realen Natur gar nicht begründeten Krieg der beiden kleinen Tiere zu einer poetischen Thatsache gemacht hatte. Andrerseits ist nicht zu leugnen, dass die Namen der auftretenden Kämpfer, die kleinliche Behandlung einzelner Partieen und verschiedene sprachliche Absonderlichkeiten auf späteren Ursprung schliessen lassen.

So müssen wir denn auch hier, wie beim Margites, eine doppelte Gestalt des Gedichtes annehmen: eine ältere einfachere, auf die sich Alexander berufen konnte, und eine jüngere verzierte oder auch verunzierte, welche der uns erhaltenen Textesrezension zu Grunde liegt. Übrigens wurde diese im ganzen geistlose Dichtung im späteren Griechenland viel und gern gelesen, und es ist daher nicht so ganz zufällig, wenn von den aus Byzanz geretteten Schätzen des Altertums die Batrachomyomachie der Ehre gewürdigt wurde, 1486 die Reihe der berühmten Venetianer Drucke zu eröffnen. Der dickleibige Froschmeuseler des Gabriel Rollenhagen zeugt von dem vergangenen Ansehen eines Werkes, für das unsere schnelllebige und ernste Zeit keine Zeit und kein Verständnis mehr hat.

Obgleich das Epigramm sicherlich viel später ausgebildet worden ist, galten doch im ganzen Altertum einige epigrammatischen Charakter tragenden kleineren Gedichte als Homerisch. Besonders berühmt war die Inschrift einer ehernen Jungfrau auf dem Grabe des phrygischen Königs Midas:

Jungfrau bin ich von Erz, ich steh' auf dem Grabe des Midas.
So lang Wasser noch fliesst und blühn die geästeten Bäume,
Helios noch aufsteigend erglänzt und die helle Selene,
Und noch der Strom anschwillt und das Meer die Gestade bespület,
So lang weil' ich hierselbst auf dem vielbeweineten Grabe,
Künde dem Wanderer an: „Hier ruht die Asche des Midas".

(Kämmerer.)

Ferner erwähnen wir zwei überarbeitete Volkslieder, bestimmt, der Bettelei durch die poetische Form und den leichtfertig humoristischen Ton der Bettelrede mehr Nachdruck zu geben. In dem einen, Kaminos oder die Töpfer betitelten, verspricht der Dichter den Töpfern gegen eine Gabe seine Fürbitte bei Athene; wenn sie ihm aber nichts geben wollen, droht er, ihnen eine ganze Schar von Dämonen über den Hals zu schicken. In dem andern, der vielgenannten Eiresione, wird ein reicher Mann mit Keckheit und Humor teils in Hexametern, teils in Jamben angebettelt — ein sicherer Beweis für die späte Entstehung des Ge-

dichts, in dieser Form wenigstens. Endlich findet sich in der Sammlung dieser kleineren Gedichte das berühmte Rätsel, mit dem einige vorüberziehenden Fischer den greisen, auf seine Weisheit nicht wenig eingebildeten Sänger unwissentlich zu Tode geärgert haben sollen. Er fragt sie: Nun Leute, habt ihr etwas gefangen? Sie antworten: Was wir gefangen, haben wir zurückgelassen; was wir aber nicht gefangen, tragen wir noch bei uns. Der Dichter kann das Rätsel nicht lösen; er zermartert sein armes Gehirn und wenige Tage darauf ist er tot — sein Ehrgeiz hat ihn in die Grube gebracht.

5. Kapitel.

Die Kyklker.

Homer lebte in doppelter Weise fort, durch die Rhapsoden, die seine Gesänge in der Hauptsache unverändert den folgenden Geschlechtern überlieferten, und durch die kyklischen Dichter, die ihn nachahmten. Es war eine Reihe grösstenteils ionischer Poeten, die sich an Homer gebildet und es nun versuchten, andere Heldenlieder und -Sagen als die in der Ilias und Odyssee verarbeiteten in Homerischer Stilisierung und Ökonomie mit den Zuthaten ihrer eigenen Phantasie zu verbrämen und auf diese Weise ebenfalls Epen in Homerischer Art zu schaffen. Der Gesamtname für diese Epen „in Homers Manier“: *der epische Kyklos* (Kreis) erklärt sich dadurch, dass wir aller Wahrscheinlichkeit nach uns darunter eine in sich abgeschlossene *Sammlung* aller älteren in Homerischer Art geschaffenen Epen zu denken haben, deren erstes die Entstehung der Welt und der Götter besang und deren letztes die Ausläufer der troischen Heldensage enthielt. Es gehörten also dazu die Theogonie des Hesiod, die Titanomachie eines Unbekannten, mehrere die thebanische Sage behandelnden Epen und sämtliche dem troischen Sagenkreis entnommenen Dichtungen, Ilias und Odyssee natürlich inbegriffen. Wann dieses gewaltige Sammelwerk entstanden, ist nicht

mehr zu entscheiden; doch hat es viel für sich anzunehmen, dass Peisistratos, der ja, wie wir gesehen haben, an der Erhaltung der Homerischen Gedichte so lebhaftes Interesse genommen, der Veranstalter dieses ganzen Corpus epicorum gewesen ist. Geschichtlich steht dieser Annahme nichts im Wege, da die letzten Kykliker sicher vor Peisistratos gelebt haben. Leider sind von diesem gewaltigen Bau nur ganz wenige Trümmer auf uns gekommen, und unsere Kenntnis des Inhalts jener Dichtwerke gründet sich fast allein auf die von dem Neuplatoniker Proklos (5. Jahrhundert n. Chr.) wohl zu Schulzwecken gefertigte Chrestomathie, von der wieder ein durch den gelehrten Patriarchen von Byzanz, Photios (9. Jahrhundert n. Chr.), auf einer Gesandtschaftsreise nach Assyrien gemachter Auszug vorhanden ist. Leicht erklärt es sich, warum die Werke der Homer nachahmenden Kykliker so früh untergingen. Ihr poetischer Wert war mit dem der echten Homerischen Epen verglichen gering, und dem gewiss vorhandenen Interesse am Stoff kamen früh Auszüge und Abbildungen (besonders auf Vasenbildern) in so nachhaltiger Weise entgegen, dass die Dichtungen selbst darüber vergessen wurden. G. Welcker ist durch sein gewaltiges Werk „Der epische Kyklos“ in gewissem Sinne der Schliemann dieser versunkenen Welt geworden.

Fragen wir nun nach einigen den Kyklikern gemeinsamen Zügen, so kann man wohl das sagen: Allen Kyklikern lagen die Homerischen Epen als abgeschlossene Dichtungen vor; alle haben dieselben nachgeahmt, aber keiner sie erreicht. Ganz besonders deutlich wird das bewusste Nacharbeiten natürlich bei den zum troischen Sagenkreis gehörigen Werken, wie denn z. B. Aethiopis und Telegonie genau da anfangen, wo Ilias und Odyssee schliessen. Aber während die Homerischen Gedichte von der gewaltigen Gestalt des auserwählten Helden, hier des Achilleus, dort des Odysseus, beherrscht werden, mangelt den kyklischen Epen, soweit wir dies übersehen können, die Einheit der Person vollständig. Statt einer Handlung finden wir eine Reihe zum Teil recht lose mit einander zusammenhängender Episoden, im Stil zierlich ausgearbeitete Einzelheiten statt des grossen Strichs eines historischen Gemäldes. Dabei gibt sich eine fortwährend wachsende Neigung zum Pathe-

tischen, Phantastischen und Wunderbaren zu erkennen, die wohl dereinst der Entwickelung der Tragödie und der Malerei förderlich werden konnte, aber zugleich den Verfall des Epos ankündigt. Sobald eine Kunst anfängt, pathologischen Interessen zu dienen, ist sie im Rückgang begriffen, und eine spätere frischere Zeit ignoriert sie. Diesem Schicksal sind auch die Kykliker verfallen, für deren zunehmend subjektive Behandlung ihrer Stoffe die ersten Worte der „kleinen Ilias":

Ich singe

bezeichnend genug sind. Dieses Hervortretenlassen der eigenen Persönlichkeit hat des Dichters Werk trotzdem nicht vor dem Untergang geschützt. Aber wiederholt muss es werden, dass die vielen interessanten und ergreifenden Einzelzüge der kyklischen Dichtungen die Fundgruben für die griechischen Tragiker geworden sind; und als die Heldengestalten der Vorzeit einmal über die Bühne geschritten waren, gaben ihnen die kunstreichen Töpfer von Athen und Unteritalien in Thon ein dauerndes Leben.

Da die Lebenszeit der einzelnen kyklischen Dichter nicht festzustellen ist, wäre es vergebliche Mühe, eine Ordnung der kyklischen Gedichte nach ihrer Entstehungszeit versuchen zu wollen. Wir betrachten sie daher nach ihrem inneren Zusammenhang, und setzen an die erste Stelle die troischen Epen, die nach Inhalt und Umfang doch den Kern des ganzen Kyklos bilden. Unter ihnen bereiten auf die Ereignisse der Ilias vor die

Kypria in elf Büchern. Aus dieser Dichtung erfahren wir, dass Zeus mit Themis den troischen Krieg beschliesst, um der Übervölkerung der Erde ein Ende zu machen — ein poesieloses Motiv, das uns schon die Anfänge einer freilich noch naiven Philosophie verrät. Daher muss Eris bei der Hochzeit des Peleus mit der Thetis in die Götterversammlung den berühmten Apfel hineinwerfen, der den Streit der drei Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite um den Preis der Schönheit und dadurch das Urteil des troischen Prinzen Paris hervorruft. Von Aphrodite durch den ihm verheissenen Besitz des schönsten Weibes gewonnen, erklärt er sie für die Schönste, kommt auf ihre Anweisung nach Sparta, entführt von dort während des Menelaos Abwesenheit dessen

Gemahlin Helena und erreicht nach manchen Stürmen seine Heimat Troja. Nun sammelt Menelaos mit Agamemnons, seines Bruders, und mit des pylischen Nestors Hilfe ein Heer zum Rachezuge. Dabei wird des Odysseus erheuchelter Wahnsinn entdeckt. Die Schiffe sammeln sich in Aulis, wo das Wunder mit der eine Spätzin samt ihren neun Jungen verzehrenden Schlange, nach Kalchas' Auslegung ein Vorzeichen der zehnjährigen Dauer des Kriegs, nicht ermutigend wirkt. Die Flotte gelangt zunächst gar nicht nach Troja und findet sich nach einem stürmischen Winter zum zweitenmal in Aulis zusammen, von wo die Griechen aber erst dann mit günstigem Fahrwind absegeln können, nachdem Agamemnon seinen durch Erlegung einer heiligen Hirschkuh verübten Frevel dadurch sühnt, dass er seine Tochter Iphigenie der Artemis opfert. Unterwegs wird der von einer giftigen Natter gebissene Philoktetes auf Lemnos zurückgelassen, und endlich landet man an der troischen Küste unter heftigen Kämpfen, in denen gleich der edle Protesilaos fällt.

Von dieser augenscheinlich umfangreichen Dichtung sind noch etwa achtundvierzig Hexameter erhalten. Der Streit, ob das Gedicht zu Ehren der kyprischen Göttin Aphrodite, die in demselben eine so grosse Rolle spielt, oder nach der Heimat des mutmasslichen Dichters, der Insel Cypern, benannt worden ist, wird wohl nie entschieden werden. Jedenfalls gehörte Stasinos, den man im Altertum für den Verfasser hielt, zu den angesehensten Sängern seiner Zeit; sonst hätte ihn die Sage nicht zum Schwiegersohne Homers gemacht, der ihm — wie Pindar erzählt — die Kypria als Mitgift seiner Tochter gegeben habe. Die wenigen erhaltenen Verse lassen einen bestimmten poetischen Charakter nicht verkennen. Der Dichter sucht überall — nicht innerlich zu motivieren, sondern — die äusserlichen Veranlassungen hervorzukehren. Bei der Fülle der vorkommenden Personen und der Mannigfaltigkeit der Handlung ist schwer zu sagen, wer die Hauptperson des Gedichtes gewesen ist; möglicherweise war diese Ehre dem Unglücksweib Helena zuteil geworden.

Unmittelbar an das Ende der Ilias knüpft die Aethiopis des Arktinos von Milet an, des ältesten Kyklikers, dessen Blüte-

zeit in die erste Hälfte des achten Jahrhunderts fallen muss. Die Aethiopis berichtet zunächst von den Heldenthaten des Achilleus, der die Amazone Penthesilea und den Aethiopierfürsten (daher der Name des Gedichts) Memnon, den Sohn der Eos tötet, endlich aber selbst von Paris und Apollon am skäischen Thore erlegt wird. Thetis bringt die Leiche ihres Heldensohnes nach der Donauinsel Peuke — auf der später ein zweiter Achilleus, Alarich, geboren werden sollte —; die Achäer feiern Wettspiele an seinem Grabhügel, aber zum Schluss, da es sich um die Verteilung von Achilleus' Waffen an den Würdigsten handelt, bricht zwischen Odysseus und Aias ein unheilbarer Zwist aus. Mehr als in dem vorherbesprochenen Gedicht scheint sich die Handlung dieses fünf Bücher umfassenden Epos sichtbar um eine Hauptperson, um Achilleus gruppiert zu haben; und schon dies spricht für das Alter seiner Entstehung, das durch die apokryphe Verhöhnung des Achilleus durch Thersites wegen seiner Liebe zur Amazone Penthesilea kaum wesentlich herabgedrückt wird. Warum soll auch im echten Heldenzeitalter der Held nicht für eine mannhafte Schöne entbrennen dürfen? Erst wenn dem Dichter sentimentale Züge nachgewiesen werden könnten oder ein unmotiviertes Überspringen von Hass zu Liebe, dürften wir auf eine spätere Entstehungszeit schliessen. Übrigens ist durch die Aethiopis die Gestalt der Amazone in die griechische Dichtung und dadurch mittelbar in die griechische Plastik eingeführt worden.

Demselben Arktinos von Milet wird ausserdem ein kleineres Gedicht, eine Iliupersis (Zerstörung Trojas) in zwei Büchern zugeschrieben. Sie enthielt die Erzählung von dem auf Athenes Antrieb durch die Griechen gezimmerten, ihre besten Helden in seinem hohlen Bauche bergenden hölzernen Ross, das in die Stadt gezogen wird, erzählte von der Warnung und dem Tod des Priesters Laokoon, der Auffindung und den Reden des griechischen Spions Sinon, und berichtete ferner von der Einnahme Trojas, dem Blutbad, der Verteilung der Beute und endlich der Heimkehr mit Hindernissen. Der Hauptheld dieses offenbar für die ersten Gesänge der Vergilschen Aeneis vorbildlich gewordenen Gedichtes scheint des Achilleus jugendlicher Sohn Neoptolemos gewesen zu sein.

Teilweise parallel mit dem Inhalt der Iliupersis laufen die Ereignisse, von denen uns ein weit umfangreicheres Gedicht, die sogenannte kleine Ilias des Lesches von Lesbos, berichtet. Sie knüpft da an, wo die Aethiopis des Arktinos aufhört: an die Verteilung von Achilleus' Waffen. Odysseus erhält sie, der beleidigte Aias aber wird rasend und tötet sich im Wahnsinne. Bald darauf fängt Odysseus den troischen Seher Helenos, auf dessen Ausspruch hin Diomedes den immer noch auf Lemnos weilenden Helden Philoktetes, Odysseus aber den im grossväterlichen Hause auf Skyros aufgezogenen Neoptolemos herbeiholt. Auf Athenes Anweisung baut Meister Epeios das hölzerne Pferd. Währenddessen ist Odysseus mit seinem alten Genossen Diomedes wieder aufs Spionieren gegangen und hat das Glück, das Palladium, ein Hauptheiligtum der Troer, aus ihrer Stadt heraus zu stehlen. Nun verbrennen die Griechen ihr Lagergerät und segeln, als ob sie die Heimfahrt antreten wollten, nach Tenedos hinüber. Jubelnd über der Feinde Entfernung öffnen die Troer ihre Thore und ziehen das unheilbringende Ross in die Stadt. — Sollte, wie es nicht unwahrscheinlich ist, Odysseus der eigentliche Held dieses vier Bücher umfassenden Gedichtes sein, so wäre das an und für sich schon ein Beweis dafür, dass dasselbe nicht in der Blütezeit des alten Epos — wir meinen, in der Homerischen Zeit — entstanden sein kann. Zwar gehörten List und Klugheit zum antiken Heldentum; aber es darf doch bemerkt werden, dass ein Gedicht, in welchem diese völlig vorherrschen, sich von dem Homerischen Geiste schon ziemlich weit entfernt hat. Ausserdem ist die Masse der in diesem Gedicht auftretenden Personen zu beachten. Freilich ergab sich daraus eine solche Fülle von Szenen, dass schon Aristoteles in seiner Poetik bemerken konnte, aus der „kleinen Ilias" könne man mehr als acht Tragödien holen, und dass der berühmte Maler Polygnotos, als er den Auftrag bekam, die Zerstörung von Troja in einer Reihe von Bildern darzustellen, thatsächlich aus der „kleinen Ilias" schöpfte; aber diese Fülle musste der poetischen Einheit Eintrag thun. Scheint daher der Dichter schon durch die Aufnahme dieses Vielerlei den tiefpoetischen Blick, das volle Verständnis für das, was zu einem Kunstwerke gehören

und nicht gehören soll, vermissen zu lassen, so weisen auch die wenigen erhaltenen Verse deutlich auf ein Erlahmen der poetischen Kraft. Wie nichtssagend ist z. B. mit dem Prooemium der Ilias verglichen der Einleitungsvers des Gedichts:

Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην εὔπωλον!

Als Dichter gilt den Griechen der schon genannte Lesches von Lesbos, dessen Lebenszeit, dem Charakter seiner Dichtung entsprechend, ziemlich gleichzeitig mit der des Lyrikers Archilochos (704—656) gesetzt wird. Ist es auch unmöglich, nur einige Klarheit über seine Person zu erlangen, so möchten wir doch nicht so weit gehen — wie neuerdings geschehen ist —, den Namen des Epikers als Appellativum zur Bezeichnung des in der Markthalle (λέσχη) vortragenden Sängers aufzufassen.

Den Zusammenhang mit den Thaten vor und in Troja und den Ereignissen der Odyssee stellen die Nostoi (Rückkehrberichte) des Hagias dar, den die ältere Überlieferung einen Trözenier nennt, der aber eher, wie die Betonung der kolophonischen Stadtsagen verrät, Kleinasiate, wahrscheinlich Kolophonier gewesen und möglicherweise später aus seiner Vaterstadt nach dem argolischen Troezen übergesiedelt ist. Seine fünf Bücher umfassende Dichtung erzählt die Schicksale der griechischen Hauptheldem mit Ausnahme des Odysseus nach Trojas Fall. Sie beginnt mit einem Streit der königlichen Brüder Agamemnon und Menelaos über die Rückfahrt. Beide trennen sich. Menelaos wird mit fünf Schiffen nach Ägypten verschlagen und kommt nach langer Irrfahrt heim. Den Gefährten des Agamemnon erscheint Achilleus und prophezeit das Geschick, das den Heerkönig in seinem Hause treffen wird. Neoptolemos, der auf seiner Grossmutter Thetis Rat zu Fuss nach Hause wandert, begegnet zu Maroneia in Thrazien dem Odysseus und gelangt dann zu seinem Grossvater Peleus. Agamemnon endlich erreicht zwar den heimischen Palast, wird aber dort von Klytämnestra, seiner untreuen Gemahlin, und Aegisthos, ihrem Buhlen, erschlagen, wofür dann sein Sohn Orestes, von seinem Freunde Pylades unterstützt, an der Mutter blutige Rache nimmt.

Jedenfalls ist der Stoff der Nostoi in dem Umfange, wie wir

ihn eben kennen gelernt haben, jünger als Ilias und Odyssee; denn das Lied von der Heimkehr der Achäer, das Phemios den Freiern singt (Od. I, 325):

> Τοῖσι δ' ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ
> εἵατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδεν
> λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη,

kann doch nur — die Echtheit dieser Verse überhaupt vorausgesetzt — als Embryo im Vergleich mit dieser ausgewachsenen Dichtung betrachtet werden. Der Dichter der Odyssee hatte offenbar mit glücklichem Takte gewählt, als er die Rückkehr des Odysseus herausgriff; aber die Rückkehr verschiedener Helden nach verschiedenen Gegenden zugleich bearbeiten zu wollen, war ein Missgriff, den der Dichter nicht ganz damit gutmachen konnte, dass er die Atriden zu den Hauptpersonen und den Zorn der Athene zum Grundmotiv seines Epos gemacht hat. Können wir auch seine Zeit nicht näher bestimmen, so lässt doch die ausgesprochene Neigung zu genealogischen Exkursen und Namenreihen, der von der sonnigen Helle der Odyssee stark abstechende düstere Ton, die von der Homerischen Auffassung gänzlich abweichende Darstellung des Totenreichs auf eine jüngere Zeit, vielleicht auf Gleichzeitigkeit mit Lesches, schliessen. Für die Tragiker sind aber die Nostoi eine wichtige Sagenquelle gewesen; und wenn wir uns jetzt noch an den grossartigen Gestalten der Aeschyleischen Agamemnontrilogie erbauen, so danken wir e t w a s von diesem Genuss dem alten Hagias.

Neben einer dem Lakedämonier K i n a i t h o n zugeschriebenen, aber wohl kaum von ihm gedichteten, T e l e g o n i e war im Altertum ein zweites Gedicht gleichen Namens von dem Kyrenäer E u g a m m o n vorhanden. Hier wird in zwei Büchern berichtet, wie Odysseus, wieder Herr seines kleinen ithakesischen Reiches, das Wandern nicht lassen kann und noch eine Zeit lang abenteuernd in der Welt herumzieht. Nach verschiedenen Erlebnissen wird er von seinem und Kirkes Sohn Telegonos, der ihn nicht kennt, erschlagen. Nachdem Telegonos, der den Vater zu suchen auf Ithaka gelandet ist, seine Schuld erkannt hat, bringt er des Vaters Leiche zu Kirke. Penelope und Telemachos sind ihm

dorthin gefolgt, und die Trauer verwandelt sich bald in Freude, als Telegonos die Penelope, Telemachos die Kirke heiratet. Dieser Romanschluss ist der deutlichste Beweis für den späten Ursprung der Dichtung, der denn auch für die 53. Olympiade, also die Zeit des Peisistratos, nachgewiesen ist.

Neben den troischen Sagen waren es besonders die an ergreifenden Momenten fast noch reicheren Überlieferungen aus der thebanischen Vorzeit, welche eine Reihe von Dichtern zu epischer Behandlung anlockten. Da war zunächst eine dem Spartaner Kinaithon zugeschriebene Oidipodie, die vielleicht die Jugendgeschichte des Oedipus behandelt hat. An sie schloss sich die alte Thebais, die schon von Kallinos für Homerisch und später allgemein — was für ihre Vortrefflichkeit spricht — für ein Werk des Homer oder des Arktinos gehalten wurde. Sie behandelte in neuntausendundeinhundert Versen die Leidensgeschichte des Oedipus und seiner Söhne und scheint da eingesetzt zu haben, wo der flüchtige Polyneikes die Hilfe des Argiverkönigs Adrastos in Anspruch nimmt; wenigstens lässt der erhaltene Anfangsvers

Ἄργος ἄειδε, θεά, πολυδίψιον, ἔνθεν ἄνακτες u. s. weiter

schliessen, dass ein grosser Teil der Handlung sich auf argivischem Gebiete abspielte. Die Stelle, wo Oedipus seine Söhne verflucht, ist noch erhalten. — Die Thebais erhielt später eine Fortsetzung in den „Epigonen“; später, sagen wir; denn nach dem unverdächtigen Zeugnis des Athenäus ist das Gedicht jünger als die Jamben des Simonides von Amorgos, würde also frühestens an das Ende des siebenten Jahrhunderts zu setzen sein. Hier wurde wohl zuerst der Zwist des Atreus und Thyestes poetisch behandelt.

Es könnte auffallen, dass einer der Lieblingshelden des griechischen Volkes, Herakles, bei den epischen Dichtern keine grössere Beachtung gefunden hat. Aber die Gründe dafür liegen doch ziemlich klar. Herakles ist der Stammesheros der Dorier; die ältesten Epiker aber sind ausnahmslos Ionier. Diese bearbeiteten natürlich zuerst ihre eigenen Stammessagen, und als das Homerische Epos aus Kleinasien in das Mutterland herüberkam, war die geistige Schwungkraft der Dorier noch nicht so stark, dass sie

einen selbständigen Flug in das Land der Phantasie wagen konnten. Zudem begünstigte ihr mehr auf das Praktische gerichteter oder in frommer Betrachtung sich ergehender Sinn, ihre strenge Staats- und Lebensordnung die Entwickelung einer solchen heiteren Blüte nicht. Gross in der Chorlyrik, haben es die Dorier nie zu einer irgendwie bemerkenswerten Leistung im Epos gebracht. Ihr Blick galt stets der Gegenwart, nie der Vergangenheit; sie hatten keinen historischen Sinn. Daher erklärt es sich zunächst, warum ihr populärster Held erst so spät eine poetische Verherrlichung gefunden hat. Dazu kommt aber noch ein anderer Grund. Das Leben des Herakles ist zur poetischen, speziell epischen Behandlung wenig geeignet, weil ihm die Einheit der Handlung fehlt. Jede That ist ein Bild für sich; aber aus zwölf solcher Einzelbilder wird nie ein Kolossalgemälde, sondern eine — Galerie. Die Dichter, welche das empfunden haben, haben sich deshalb vor einer Heraklie gehütet und höchstens eine Einzelthat des gefeierten Helden in engerem Rahmen dargestellt. Auch hier mussten die Ionier vorangehen. Denn von einem ionischen Dichter scheint die Οἰχαλίας ἅλωσις (Einnahme von Oichalia) zu stammen, in der erzählt wird, wie Herakles die thessalische Stadt Oichalia erobert und die schöne Iole gewinnt. Gehörte dieses Gedicht zum Kyklos, so ist dies nicht nachzuweisen von der im kleinasiatischen Phokäa entstandenen und einem Prodikos oder Thestorides zugeschriebenen Minyas, in der, wie der Name andeutet, die Kämpfe des Herakles mit dem Volk der Minyer von Orchomenos ihre poetische Verherrlichung fanden. Für den Freund der Sagenentwickelung mag beigefügt werden, dass der Dichter die Gelegenheit gefunden hatte, eine glanzvolle Darstellung von der Hadesfahrt des Herakles einzuschalten und hierbei die der Homerischen Dichtung fremde Gestalt des Charon, jetzt die populärste Sagengestalt der Neugriechen, einzuführen. Die Erzählung aber von dem siegreichen Eindringen des Sonnenhelden in die Unterwelt, die in einer wenig späteren pseudohesiodeischen „Hadesfahrt des Theseus" durch einen mit orphischen Ideen genährten Geist ihre ethische Vertiefung gefunden haben mag, darf wohl mit Recht als das Urbild des apokryphen Evangeliums „Von der Höllenfahrt Christi" betrachtet werden.

Weiter gehört in den Kreis der Heraklesepen der von einigen dem Hesiodos zugeschriebene Aigimios, ein Lied von den durch Herakles' Dazwischentreten beigelegten Streitigkeiten zwischen den Lapithen und den Mannen des dorischen Königs Keyx, dessen „Hochzeit" Gegenstand eines weiteren Epos war. Endlich gehört noch das erhaltene Eposfragment Ἀσπὶς Ἡρακλέους (Schild des Herakles) hierher; doch da dasselbe in der Überlieferung ständig den Hesiodeischen Gedichten beigezählt wird, wollen wir dasselbe dort betrachten, wo von jenen die Rede sein wird.

Dass Theseus in dieser Periode so gut wie keine dichterische Behandlung erfuhr, erklärt sich aus der Entwickelung der griechischen Stämme von selbst. Theseus, der Heros Attikas, konnte erst dann Gegenstand einer umfangreicheren Dichtung werden, als das selbständige Leben des ionisch-attischen Stammes und mit ihm sein Selbstbewusstsein nicht nur erwacht, sondern schon soweit entwickelt war, um im Gegensatz zu dem Helden des Doriertums ebenfalls einen Helden aufzustellen, unter dessen Namen sich alle Ruhmesthaten der Vorfahren sammeln liessen. Dieses Selbstbewusstsein war aber kaum vor Solons Zeit erwacht; und wenn trotzdem einzelne Epen, wie die wahrscheinlich in den Kyklos aufgenommene Amazonia, genannt werden, in welchen Theseus hervortrat, so kann es sich in ihnen wie in den älteren Heraklesgedichten nur um die poetische Verarbeitung einer noch nicht im nationalen Interesse ausgebeuteten einzelnen Heldenthat gehandelt haben.

Aus der Homerischen Stelle, in der das Schiff Argo „allen am Herzen liegend" genannt wird (Od. XII, 70), geht hervor, dass zu der Zeit, als dieser Gesang entstand, die Argonautensage in Griechenland bekannt war, doch erscheint ein diesen Stoff behandelndes Epos erst zu Peisistratos' Zeit, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Klub orphischer Dichter — Epimenides gilt als Verfasser —, aus deren Mitte diese Dichtung hervorging, sich nur deshalb des Stoffes bemächtigte, weil der pierische Sänger auch an diesem abenteuerlichen Zuge teilgenommen haben soll.

Da der Grammatiker und Philosoph Proklos ausdrücklich erklärt, der epische Kyklos beginne mit der Vereinigung des Uranos

und der Gaia und schliesse mit der Telegonie, so müssen in demselben noch einige weitere Gedichte aufgenommen gewesen sein, die mit den seither besprochenen Sagenkreisen in keiner oder höchstens fernerer kausaler Verbindung standen. Dahin gehört zu allererst die unter dem Namen des Hesiod gehende Theogonie, die wir unten noch genauer kennen lernen werden; ferner eine zwei Bücher umfassende Titanomachie aus unbestimmter Zeit, die bald dem Telesis aus Methymnae, bald dem Eumelos oder Arktinos zugesprochen wird. Die wenigen erhaltenen Verse und Notizen sind nicht uninteressant. So erfahren wir daraus, dass nach zehnjährigem furchtbarem Ringen (Vorbild für die Ilias) die Kyklopen dadurch den Sieg der „neuen“ Götter herbeiführen, dass sie dem Zeus Donner und Blitz, dem Pluton einen unsichtbar machenden Helm, dem Poseidon den Dreizack gegeben. In zwei Hexametern wird der Kentaur Chiron als Lehrmeister der Menschheit, als gesetzspendender Reformator gepriesen — eine Stelle, die schon so durchgeistigte Anschauungen zeigt, dass sie nicht früh entstanden sein kann.

Endlich ist es zweifelhaft, ob die Danais, ein Gedicht von sechstausendfünfhundert Versen, das ausser der eigentlichen Danaidensage wohl auch ältere Herrscherlegenden brachte, zum epischen Kyklos gehört hat.

Versuchen wir es, die seither besprochenen Gedichte in eine quasichronologische Ordnung zu bringen. Jedenfalls begann der Kyklos mit der Theogonie, an die sich naturgemäss die Titanomachie anschloss. Dann folgte vielleicht die Danais mit einer Übersicht der argivischen Herrscher von Pelasgos an, von denen leicht der Übergang zu den Thaten des Herakles, hier in der „Einnahme von Oichalia“ vertreten, gemacht werden konnte. Vielleicht aber folgte dieses Gedicht erst den drei Epen, die von den Schicksalen der thebanischen Königsfamilie handelten (Thebais, Oedipodie, Epigonen), und fand seine Ergänzung in der zur Theseussage gehörigen Amazonia. Dann folgten die sieben Epen aus dem troischen Kreis: Kypria, Ilias, Aethiopis, Iliupersis, kleine Ilias, Nostoi, Odyssee, Telegonie.

Wir haben schon unsere Ansicht über die Entstehungszeit

des Kyklos dahin abgegeben, dass wir sie mit der Regierungszeit des Peisistratos zusammenbrachten. Diese Ansicht gewinnt durch wenige Überlegungen hohe Glaubwürdigkeit. Ein Kyklos wie der unsrige konnte erst nach dem Erlöschen der Homerischen Poesie und nach der allgemeinen Verbreitung der Schreibekunst entstehen; er musste aber schon zu Sophokles' Zeit abgeschlossen sein, da dieser ihn erwähnt. Zwischen diesen Grenzen aber steht Peisistratos. Und sollte der Mann, der für die Homerischen Gedichte ein so reges Interesse bewies, dieses nicht auch den andern Epikern entgegengebracht haben? Freilich standen sie an poetischem Wert hinter ihren Vorbildern gar weit zurück; die Göttergestalten eines Lesches sind nicht mehr die Götter Homers; die monarchische Luft, in der die Homerischen Helden grossgeworden, ist einer stark demokratischen Brise gewichen — aber Peisistratos war ja durch eben diese demokratischen Gewalten auf den Thron gekommen, und ein Mann, der das Volk als wertvolles Material zur Begründung einer Herrschaft betrachtete, konnte und musste sich den Geistern, die den Sagenstoff zum Tummelplatz ihrer eigener Phantasie gemacht, im Innersten verwandt fühlen.

6. Kapitel.

Hesiod.

Kleomenes meint, Homer sei der Dichter der Spartaner, Hesiod aber der der Heloten; denn Jener lehre, wie man Krieg führen, dieser, wie man ackern müsse. In gewissem Sinne ist diese von Plutarch erwähnte Bemerkung des spartanischen Königs nicht abzuweisen; nur dass man bei Homer nicht von „Lehren“ reden sollte. Wie ihm, dem sehfreudigen Ionier, seine Dichtung im Herzen geboren war, so strebte er sie anderen mitzuteilen, andere teilnehmen zu lassen an seiner Schaffensfreude, und auch insofern ist seine poetische Thätigkeit eminent naiv. Der Dichter der „Werke und Tage“ aber — wenn man ihn überhaupt einen Dichter nennen darf — wollte seine Mitbürger *belehren*; ihr *Nutzen* war sein Zweck; daher der reflektierte Charakter und die spröde Form seiner Dichtung. Und insofern sind Homer und Hesiod, die stets zusammen genannten Väter der hellenischen Poesie, zugleich die eigentlichen Typen zweier möglichst weit auseinander gehenden Richtungen *einer* Dichtungsgattung. Der Unterschied erklärt sich leicht aus der Verschiedenheit der Stämme, denen die beiden Männer angehörten, der Zeiten, in denen sie lebten, und der persönlichen Verhältnisse, die ihre Gedankengänge beeinflussten. Ist auch von den letzteren weder bei Homer noch bei Hesiod etwas sicheres zu ermitteln, so bieten

uns doch die beiden ersten Punkte Mittel genug, die verschiedene Art und Entwickelung ihrer Poesie zu verstehen und zu würdigen. Was die phantasievollen Ionier zu stande gebracht: sich eine Idealwelt zu schaffen und die Ereignisse dieser Idealwelt in künstlerisch vollendeter Weise zur Darstellung zu bringen, sollte den schwerfälligeren Böotiern — und bei diesen ist die Heimat des Hesiod zu suchen — nicht gelingen. Ihr Blick war weniger entwickelt für das Verständnis des Schönen in Natur und Menschenleben, und wie ihr Körper an der Scholle klebte, so war ihre Phantasie gebunden in den strengeren Formen einer ernsten vom Priestertum geleiteten Religion. Waren die Ionier die Idealisten, so waren sie sicher die Realisten des Altertums; jene wollten Schönheit in der Kunst, diese Wahrheit. Das einseitige Streben nach Wahrheit kann sich poetisch aber nur im didaktischen Gedichte offenbaren; und insofern sind die „Werke und Tage“ der reinste Ausfluss des böotischen Charakters. Dazu kommt die Verschiedenheit der Zeitverhältnisse. Zwar will die herrschende Überlieferung, dass Homer und Hesiod nicht nur Zeitgenossen gewesen seien, sondern sich sogar in einem nachher noch zu erzählenden poetischen Wettkampf gemessen hätten, doch spricht der Unterschied der beiderseitigen Gedichte in den wichtigsten Punkten zu sehr gegen eine solche Annahme. Die Hesiodeischen Götter atmen nicht mehr die naive Frische der Homerischen, und während Homer noch unbestreitbar in der Zeit der Königsherrschaft steht, schimmert aus den Äusserungen des Hesiodeischen Dichters deutlich genug das Adelsregiment hervor. Es muss also zwischen dem Leben der beiden Dichter sich die gewaltige Umwandlung vollzogen haben, die das griechische Volk aus dem Patriarchenzeitalter in das Zeitalter der politischen Kämpfe hinübergeführt hat. Damit war aber auch, wie wir das bei der Entwickelung der Lyrik näher verfolgen werden, das Individuum gewissermassen zum Selbstbewustsein gekommen; und es ist nur folgerichtig, dass, während der Homerische Dichter in seinem Gedichte völlig zurücktritt, der Hesiodeische von Zeit zu Zeit nicht umhin kann, an seine Person zu erinnern. Wer war nun dieser Mann und was wird uns von seinem Leben berichtet?

Die Überlieferung bezeichnet den Hesiodos als den Sohn des von Kyme in Kleinasien nach Böotien herübergezogenen Dios und lässt ihn in dem böotischen Flecken Askra geboren werden. Als er eines Tags die Herden seines Vaters weidete, soll ihn die Muse besucht, das heisst die poetische Begeisterung überkommen haben. Er dichtete also Hymnen und trat mit diesen auf musischen Agonen als Rhapsode auf. Das Glück war ihm hold: er errang Beifall. Nach manchen Wanderfahrten sollte ihm die höchste Ehre werden, deren sich ein griechischer Sänger rühmen konnte: bei den Leichenspielen des chalkidischen Königs Amphidamas überwand er den Homer und erhielt so den Ehrenpreis. Von den näheren Umständen berichtet der freilich erst nach Hadrian verfasste „Wettkampf des Homer und Hesiod“ folgendes. Zur feierlichen Bestattung seines Vaters Amphidamas und den damit verbundenen Spielen lädt Ganyktor alle Edlen, Helden wie Sänger, ein. Viele folgen seinem Rufe, unter ihnen Homeros und Hesiodos, die berühmtesten Sänger jener Zeit. Im musischen Agon treten sie wettkämpfend auf. Zunächst stellt Hesiod immer in einem Hexameter eine Frage, auf die dann Homer, ebenfalls in einem Hexameter, antwortet. Er entledigt sich seiner Aufgabe mit solcher Schlagfertigkeit, dass alle ihm den Sieg zusprechen. Hesiod muss wohl einsehen, dass er den Gegner auf diesem Wege nicht überwinden kann, und so versucht er es mit einem anderen Kunststück. Er spricht immer einen Hexameter, der einen unfertigen Satz darstellt, und Homer soll diesen Satz vollenden.*) Auch hierin bleibt dieser Sieger. Endlich trägt Hesiod einen Abschnitt aus seinen „Werken und Tagen“ vor, Homer antwortet mit einer Schlachtschilderung aus der Ilias. Trotzdem dass ihm die Zuhörer nun einstimmig den Preis zuerkennen, krönt der Fürst den Hesiod, weil es besser sei, friedliche Arbeit zu lehren als die Menschen zum Krieg zu entflammen. Der beglückte Dichter weiht darauf den Musen auf der Stelle des Helikon, wo ihm die erste Inspiration gekommen, einen Dreifuss und stattet auch dem delphi-

*) Uhland und Rückert haben in freundschaftlicher Weise einmal einen ähnlichen Wettkampf — freilich auf dem Papier — ausgefochten.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

schen Orakel einen Dankbesuch ab. Hier wird ihm die Warnung, sich vor dem Hain des Nemeischen Zeus zu hüten, denn dort sei ihm zu sterben bestimmt; aber während er vorsichtig das peloponnesische Nemea meidet, begibt er sich nach Oenoe (Weinheim) in Lokris, ohne zu wissen, dass die Gegend auch „Heiligtum des Nemeischen Zeus“ heisst. Seine Gastfreunde, bei denen er schon längere Zeit verweilt hat, erschlagen ihn auf den — freilich, wie sich später erweist, ganz unbegründeten — Verdacht hin, dass er ihre Schwester verführt habe, seine von ihnen ins Meer geworfene Leiche aber wird von einem Delphin ans Land getragen, von einer am Strande weilenden Festversammlung erblickt und aufgefischt und später von den Orchomeniern feierlich beigesetzt.

In dieser ganzen legendenhaften Erzählung darf nur das als historische Wahrheit betrachtet werden, dass Hesiod ein Böotier war und seine Gedichte als wandernder Rhapsode vortrug. Dem praktischen Charakter seiner Landsleute entspricht nun am meisten das Gedicht, das dem Sänger mit beachtenswerter Einstimmigkeit in der Überlieferung zugeschrieben wird, das didaktische Epos Ἔργα καὶ ἡμέραι („Werke und Tage“). Es trägt diesen Namen daher, weil ausser einer allgemeinen Sittenlehre darin Vorschriften über den Ackerbau und am Schluss ein regelrechter Bauernkalender enthalten sind. Dieselben werden von dem Dichter geschickt in der Form von Ermahnungen an seinen streitsüchtigen Bruder Perses gekleidet, und man würde an dem Gedicht weniger auszusetzen haben, wenn es nur einigermassen eine innere und äussere Einheit verriete. Aber um den ursprünglichen Kern hat sich eine solche Masse zum Teil ganz andersgearteter Bestandteile gelagert, dass es jetzt schwer fällt, sich einen klaren Überblick über das Ganze zu verschaffen. Die „Werke und Tage“ beginnen mit einem Hymnos auf Zeus; an diesen setzt sich ganz unvermittelt eine Erörterung über die verschiedenen Arten der Eris (des Streites) an, wobei die Erwähnung des edlen Wettstreites, ganz geeignet, nun zum eigentlichen Thema des Gedichtes überzuführen, nicht benutzt wird. Denn der folgende Abschnitt ist der Prometheus- und Pandorasage und ferner einer Erzählung von den vier Weltaltern gewidmet. Nach einem kleinen auf die herrischen

Fürsten berechneten Intermezzo, der Fabel vom Habicht und der Nachtigall, folgt endlich der Hauptteil: Vorträge über allgemeine Menschenpflichten und -Rechte, über die Pflichten gegen Verwandte und Freunde, über allgemeine Anstandspflichten, Unterweisungen, wann man pflügen, säen und mähen soll, welche Hölzer für die und jene Werkzeuge am brauchbarsten sind, welche Tiere bei der Landwirtschaft in Betracht kommen und wie man sie zu behandeln hat; wie alt der Mann und wie alt die Frau sein soll, wann sie heiraten u. s. w. Endlich schliesst sich eine Übersicht der Glücks- und Unglückstage an, in der die Fülle von Aberglauben, die jene Zeit beherrscht, deutlich genug hervortritt. Hineingesprengt in diese hausbackenen Nützlichkeitslehren sind noch Anweisungen über die Schiffahrt und eine längere in einzelnen Partieen anmutende Schilderung des Winters. Es ist ganz klar: wir haben es hier mit einer Ansammlung verschiedener Massen aus den verschiedensten Zeiten zu thun, einer Ansammlung, deren Entstehung sich um so leichter erklärt, da bei dem Mangel einer straff zusammenhängenden Handlung, bei dem eigentümlichen Charakter der Dichtung, die mehr einer Kette als einem Band gleicht, es für den später vortragenden Rhapsoden ebenso verführerisch wie leicht wurde, ein Perlchen eigener Weisheit mit einzuschmuggeln, ohne dass man den Betrug sofort merkte. Fehlte nun aber den betreffenden Rhapsoden der echtpoetische Instinkt — und dieser Fall ist mehrmals eingetreten —, so mussten sich an die ursprünglichen Bestandteile nach und nach andere ansetzen, welche die erste Idee trübten und zeitweise überwucherten. Ein solches trauriges Beispiel für das alte Wort von den vielen Köchen, die den Brei verderben, bieten die „Werke und Tage“, in denen das ursprüngliche Lehrgedicht von den geilen Ranken späterer sogenannter Poesie fast erstickt worden ist.

Gehörten die „Werke und Tage“ wirklich dem Hesiod an, so ist das von dem zweiten der ihm zugeschriebenen Gedichte, der Theogonie, nicht zu beweisen, ja aus verschiedenen Gründen unwahrscheinlich. Zunächst ist das Gewicht der Nachricht nicht zu unterschätzen, wonach die Böotier am Helikon, die ein uraltes in Blei geritztes Exemplar der „Werke und Tage“ aufbewahrten,

die Theogonie dem Dichter mit aller Entschiedenheit absprachen. Dazu kommt, dass die Prometheussage in beiden Gedichten völlig verschieden behandelt ist, und vieles andere. Trotzdem galt dem Altertum die Theogonie als Hesiodeisch. Lag es doch so nahe anzunehmen, dass der Kopf, der ein System von „Lehren der Weisheit und Tugend" aufgestellt, auch ein solches der „Götterlehre" ausgedacht haben könne. Ausgedacht — oder besser compiliert! Denn unzweifelhaft fanden sich zahlreiche gottesdienstliche und weltliche Hymnen als schätzbares Material für eine umfassende Theogonie vor! Die Schwierigkeit lag nur in der Wahl, die das für ganz Griechenland Bedeutsame erkannte und die kleinen Lokalmythen verständig beiseite schob. Mit welchem Geschick unser Dichter dabei gearbeitet, lässt sich natürlich auch nicht annähernd ermitteln, da ein grosser Teil der Einzelmythen Altgriechenlands für uns eine versunkene Welt sind. Aber so sorgsam der Dichter auch bei der Auswahl verfahren sein mag, allein die Thatsache, dass er die Bearbeitung dieses Stoffes unternahm, lässt ihn uns als — Böotier erscheinen. Ein Ionier hätte sich nie und nimmermehr dazu entschlossen.

Die Theogonie enthält in eintausendzweiundzwanzig Hexametern eine Darstellung von der Entstehung der Welt, der Götter und der Abstammung der Heroen. Demnach könnte man in dem Gedicht von einer Kosmogenie, Theogonie und Heroogonie reden, und wenn wir gleich die Darstellungsweise, sprachliche Eigentümlichkeiten, mythologische und andere Anschauungen in Betracht ziehen wollen, den Verfasser der beiden ersten Abteilungen von demjenigen der dritten trennen. In der Kosmogenie begegnen uns eigentümliche, zum Teil gewiss uralte Anschauungen, die Gemeingut nicht nur der indogermanischen Völkergruppe, sondern, wie Bastian in seiner „Heiligen Sage der Polynesier" an einzelnen Beispielen nachgewiesen hat, fast der ganzen Menschheit zu sein scheinen. Schon die ersten Worte von dem Chaos, das am Anfang war, wecken in uns die Erinnerung an Mose 1, 1 und den Anfang der Edda, und ähnliche Stellen kommen in Menge vor. Ergibt sich schon aus dieser kurzen Andeutung die Bedeutung dieser Dichtung für die Mythenforschung, so wächst diese Wichtig-

keit noch mehr, wenn wir bemerken, dass im Gegensatz zu und manchmal auch im Widerspruch mit der in Ilias und Odyssee gelegentlich vorgetragenen Homerischen Götterlehre hier ein zusammenhängendes System vorliegt, das, mag es auch in poetischer Hinsicht tief unter Homer stehen, doch als der erste Versuch, die griechische Götterwelt in ihrer Gesamtheit zu erfassen und zu erklären, und als ein auf die religiöse Anschauung der Folgezeit unzweifelhaft nachhaltig einwirkendes Werk unser philosophisches, kultur- und litterargeschichtliches Interesse aufs lebhafteste erregen muss. Der Dichter steht den ionischen Naturphilosophen innerlich nahe, und wie ein grosser Teil der Weisheit des Pythagoras dem griechischen Denker aus dem fernen Orient, vielleicht aus Indien, zugeflossen ist, so müssen wir auch hier verdeckte Gedankengänge vermuten, die aus dem Osten nach den böotischen Gestaden geführt haben. Auch die Theogonie ist, wie die „Werke und Tage", von Interpolationen nicht frei geblieben, aber ihr strafferer Gedankengang machte doch wenigstens die unzähligen kleinen Einschiebsel unmöglich, während grössere Zusätze, wie der grosse Musenhymnus v. 1—116, nicht ausgeblieben sind. Im ganzen darf man mit Sicherheit annehmen, dass auch die Theogonie, wie Entlehnungen beweisen, zeitlich nach Homer, ferner, worauf Einzelheiten hindeuten, in einer politisch wie religiös andersgearteten Zeit, und endlich, was der Dialekt und einzelne Anschauungen verraten, im griechischen Binnenland und zwar in Böotien entstanden ist. Schon die bevorzugte Rolle, die Eros in der Dichtung spielt, weist auf die Stätten hin, die später ihre schönste Zier durch die Meisterhand des Praxiteles fanden, aber gewiss schon viel früher den Gott durch besondere Kulte ehrten: Thespiae und Theben. Waren der Verbreitung der „Werke und Tage" schon engere Grenzen gezogen als derjenigen der Homerischen Gedichte, so ward jenes Werk immerhin wegen seines allgemein verständlichen und zugleich belehrenden Inhalts noch mehr gelesen als die Theogonie, für die sich später vorwiegend die Philosophen interessierten: die einen, weil die Theogonie ihnen als ältestes Dokument einer philosophischen Weltanschauung verehrungswürdig, die andern, weil sie ihnen als eine Sammlung von Lügen verabscheuungswert erschien.

Die Theogonie schliesst mit einer Liste derjenigen Göttinnen, die sich sterblichen Männern vermählt und durch sie Mütter berühmter Helden geworden sind. Eine solche Liste konnte nach Belieben fortgesetzt werden, und so darf es uns nicht verwundern, dem Hesiod ein weiteres Werk zugeschrieben zu sehen, in dem er von den sterblichen Gemahlinnen der Unsterblichen sang. Dieser Κατάλογος γυναικῶν — das Urbild der später vielfach beliebten Stammbaumpoesie — umfasste vier Bücher, von denen das vierte wahrscheinlich — nach den Anfangsworten ἢ οἵη — den besonderen Namen Eoeen gehabt hat. In diesem Buche stand denn auch in der Abteilung, die von Alkmene handelte, das noch erhaltene Gedicht Ἀσπὶς Ἡρακλέους (Schild des Herakles). In ihm besingt ein jüngerer — vielleicht auch bötischer — Dichter, der seinen Homer offenbar sehr genau studiert und ihm selbst ganze Redensarten und Verse entnommen hat, den Kampf, den der Sohn der Alkmene gegen des Ares Sohn Kyknos besteht. Dieser hält nämlich die Tempelstrasse nach Delphi gesperrt, und Herakles ist zu sehr Menschenfreund, als dass er so etwas dulden kann. Er macht sich also in Begleitung seines Neffen und Waffengefährten Iolaos auf den Weg, stösst bald auf den Gesuchten, der sich ihm trotzig stellt, tötet ihn und verwundet selbst den Ares. Den verhältnismässig grössten Raum — von 480 Hexametern fast 200 — nimmt die Beschreibung des Heraklesschildes ein, eine sehr ungleich gearbeitete, weniger klare, jedenfalls schwächere Nachahmung der Schildbeschreibung in Ilias XVIII. Dort werden wir, wie Lessing*) so schön auseinandergesetzt hat, in echt poetischer Weise Zeugen der Verfertigung des Schildes, hier dagegen heisst es schon steif genug: ἐν δ᾽ ἦν, „hier war" und „da war", wie bei Vergil. Schade, dass wir nicht auch die von Welcker vermutete Schildbeschreibung aus der Titanomachie und die Beschreibung des Memnonschildes aus der Aethiopis des Arktinos zum Vergleich heranziehen können, um dann zum Überflusse die mittelalterlichen Schildbeschreibungen daneben zu stellen! — Die gegen Ende des Bruchstücks ungebührlich gehäuften Gleichnisse sind ebenfalls offen-

*) Laokoon XVIII. XIX.

bare Nachahmungen der Homerischen, nur vom Standpunkte eines Binnenländers aus gebildet. Mythologisch von besonderem Interesse ist die von dem Helm des Hades handelnde Stelle (v. 227), der zweite Beleg (s. Titanomachie) für die auch in Griechenland zur plastischen Ausgestaltung gelangte Anschauung, dass der Besitz der Erde gar wundersame Kräfte verleiht. In der Sigurdsage noch unverwischt, trübt sich diese Vorstellung in den Volksmärchen allmählich, so dass Mörike in seinem „Hutzelmännlein" schon von einem unsichtbarmachenden Krakenzahn erzählen kann. Geradezu hässlich ist in der „Aspis" die Beschreibung der nasetröpfelnden Achlys (v. 264 ff.). Hier lässt der Dichter auch den Geschmack vermissen, der den feinsinnigen Hellenen sonst selten verlässt. Überhaupt ist die „Aspis" das Werk eines zwar nicht talentlosen, aber keineswegs bedeutenden Mannes, der ohne selbständige Phantasie durch Fleiss zu ersetzen strebt, was ihm die Natur versagt hat. Wann er lebte, lässt sich nicht genau bestimmen, doch kann er kaum nach 650 v. Chr. gedichtet haben, da bald nach diesem Zeitpunkt Pisander von Kamiros die seitdem übliche Auffassung von dem keuletragenden Herakles verbreitet hat, und der Held in der „Aspis" noch ohne dieses Attribut, als Hoplite, erscheint.

Wie die Eoeen als Fortsetzung der Theogonie erscheinen, so schlossen sich andererseits auch an die „Werke und Tage" verschiedene Dichtungen an, die im Altertum unter dem Namen Hesiods gingen, aber sehr verschiedenen und zum Teil sehr späten Zeiten angehören. Uns sind davon nur ganz dürftige Trümmer und ein paar auch nicht hinlänglich aufklärende Notizen erhalten. Daraus geht hervor, dass neben den „Werken und Tagen" noch ein umfangreicheres Werk über den Landbau, daher Ἔργα Μεγάλα („Die grossen Werke") genannt, dem Hesiod zugeschrieben wurde. Kulturgeschichtlich interessant ist das kleine Fragment, in dem der Verfasser die Olive nennt, sie aber merkwürdig genug als unproduktiv bezeichnet. Als Vergil seine Georgica arbeitete, scheint ihm dieses Werk zum Muster gedient zu haben, dessen zweite Hälfte vielleicht die als besonderes Gedicht genannte Astronomia (Sternkunde) bildete. Demselben Gebiet gehört die

herrenlose Ornithomanteia (Weissagen aus Vogelflug) an, während die „Lehren des Chiron“, praktische Lebensregeln, die der Kentaur Chiron seinem Zögling Achilleus gibt, mehr die ethische Seite betont haben mögen. Letzteres Gedicht hat später das Unglück gehabt, den Zorn der Christen zu erregen, die an den fortwährenden Aufforderungen zum Opfern Anstoss nahmen, und zugleich das lächerliche Missverständnis hervorgerufen, dass der schreibselige Lexikograph Suidas den alten Kentauren, dem die Lehren in den Mund gelegt waren, als den Verfasser der Schrift betrachtete. Endlich wird dem Hesiod noch ein Epos Aigimios mit zweifelhaftem Inhalt, eine Melampodie, in der neben dem berühmten akarnanischen Seher Melampus eine ganze Galerie dieser gotterfüllten Gestalten aufgestellt gewesen zu sein scheint, und ein Werk „Über die idäischen Daktylen“ (die Zwerge des Altertums) zugeschrieben. Uns liegen nur die „Werke und Tage“, die „Theogonie“ und der „Schild des Herakles“ vor, und wenn wir von dem poetischen Wert oder den stilistischen Eigentümlichkeiten der Hesiodeischen Dichtung reden wollen, müssen wir uns auf diese drei Werke berufen. Das Urteil ist bald gefällt; trotz aller Verschiedenheit im einzelnen charakterisieren sich dieselben durch eine auffallende Nüchternheit und einen verhältnismässig geringen Gehalt ethischer Ideen, was um so schwerer in die Wagschale fällt, da ja die Tugendlehre ein wichtiges Kapitel der „Werke und Tage“ bildet. Dem entsprechend ist auch die Sprache knapp, gedrungen, meist in Hauptsätzen vorschreitend, der Stil daher eintönig und öfter schwerfällig. Keine Spur von dem leichten graziösen Flug der Homerischen Phantasie, überall Erdgeruch und Nebelgeriesel.

Früher zweifelte kein Mensch weder an der geschichlichen Existenz des Böotiers Hesiod, noch daran, dass er alle ihm zugeschriebenen Epen gedichtet habe. Das Auftauchen der Homerischen Frage hat aber auch eine Hesiodeische nach sich gezogen. Man hat die einzelnen Dichtungen auf Dialekt, Stil, mythologische und ethische Anschauungen geprüft und recht bedeutende Verschiedenheiten herausgefunden. Wie der Stand der Frage jetzt steht und voraussichtlich auf weite Zeit hinaus stehen wird, haben wir zum Teil bei der Besprechung der einzelnen

Werke angedeutet. Im allgemeinen nimmt man an, dass die Hesiodeische Poesie einen ähnlichen Weg gegangen ist, wie die Homerische, nur dass die vorhomerischen Aöden fehlen. Demnach hätte kurz nach Homer in Böotien ein begabter Mann die „Werke und Tage“ gedichtet; und wie sich jüngere Homeriden und Rhapsoden an den Sänger der Ilias anschlossen, so wurden in Böotien von einer folgenden Generation die in den „Werken und Tagen“ enthaltenen Ideen weiter ausgebaut und daneben, zur Ergänzung der in jenen enthaltenen allgemeinen Tugendlehren und Lebensregeln, ein System der Dogmatik ausgearbeitet. Wie Hesiod selbst, so mögen auch die seinen Spuren folgenden Rhapsoden im Lande herumgezogen sein und dort ihre den Namen des Ahnherrn tragenden Dichtungen vorgetragen haben. Zum Unterschied von den Homerschen Rhapsoden, die ihre Rezitationen durch einleitende Kithartöne vorbereiteten und an gelegener Stelle unterbrachen, traten sie ohne musikalisches Instrument, nur den lorbeerumwundenen Stab in der Hand, vor ihre Zuhörer, schon auf diese Weise, bescheiden oder unbewusst, den prosaischen Charakter ihrer Dichtung andeutend. So lebte die Hesiodeische Poesie mehrere Jahrhunderte hindurch im Munde der Sänger, bis auch sie in Buchstaben gebannt werden sollte. Wir haben schon erwähnt, dass dies nach einer gefälligen Vermutung in der Zeit des Peisistratos geschah. Nun wurde Hesiod auch in den Schulen gelesen, aber trotzdem blieb Homer der Liebling der Mehrheit. Den Alexandrinern freilich, die alles nach grammatischen Gesichtspunkten beurteilten, war der Bauer von Askra gerade so interessant wie der göttliche Sänger von Chios, und die späteren Grammatiker schrieben denn auch über ihn unverdrossen ihre Folianten. Ihnen gesellte sich der feine Plutarch zu, dessen vierbändigem Werke über die Erga die Exzerpte des Neuplatonikers Proklos und damit indirekt die jetzt noch erhaltenen Scholien entstammen. Die Sprüche praktischer Lebensweisheit, welche dieses letztere Werk enthält, machten dasselbe denn auch noch im Mittelalter so populär, dass davon eine ganze Reihe von Handschriften — die älteste aus dem 11. Jahrhundert — vorliegt, ein wichtiges Korrektiv für die bei den griechischen Schriftstellern überall zerstreuten Einzelverse der Hesiodeischen Dich-

tungen. Aber schon im Altertum hatte Hesiod nicht nur seine kleine Gemeinde; Sozialpolitiker wie Theognis und Phokylides, Mythenforscher wie Pindar widmeten ihm ein eingehendes Studium; die Sophisten hielten Vorträge über die „Werke und Tage“, und Isokrates steht nicht an, den Hesiod für den besten Lehrer der menschlichen Weisheit zu erklären. Dass Vergil ihn eingehend studierte, wurde bereits erwähnt, und selbst noch das letzte didaktische „Epos für Ökonomen und Naturfreunde“, Delille's „Homme des champs“, trägt vom Urahn einige Züge. Heute kümmert sich ausser den Philologen kein Mensch mehr um diese Bauernpoesie.

7. Kapitel.

Die Elegie.

Das Homerische Epos ist der poetische Spiegel der patriarchalischen Monarchie. Aber dieser Zustand währte nicht ewig. Konnten wir schon bei der Odyssee die Beobachtung machen, dass der Herrenstand im Frieden dem König gegenüber selbständiger hervortritt als im Kriegsgetümmel der Ilias, so musste eine in diese Richtung geleitete Bewegung der Gemüter nach und nach zu einer vollständigen politischen Umwälzung führen. Zwar hat sich diese Umwälzung in Griechenland in gemessenem Tempo vollzogen; denn es war das Vorrecht dieses hochbegnadeten Volkes, in allem eine gewissermassen künstlerische Entwickelung durchleben zu dürfen; aber mit dem Beginn der Olympiadenrechnung (776 v. Chr.) verspüren wir den Pulsschlag eines neuen Lebens. Das Individuum, das seither stumm und dumpf gehorcht, fängt an sich zu fühlen, seine eigenen Gedanken, seine eigenen Wünsche zu haben. Im Staat wie in der Poesie tritt das Subjekt hervor. Früher war der König der Staat, und die Heldensage das grosse Objekt, in dem der Dichter ganz aufging. Jetzt ward das anders. Man fand heraus, dass der Staat sich aus einer Reihe von Einzelwesen zusammensetze, denen das Recht der Meinung nicht abzusprechen

war, und diese Meinung fand einen Mund in der Poesie jener Zeit. Und hier können wir nun die interessante Beobachtung machen, wie das empfindende Subjekt sich zunächst noch im Staatsgedanken verliert, dann freier hervortretend seine persönlichsten Empfindungen einer zweiten Person gegenüber im Liede der Freundschaft und Liebe ausspricht, um endlich alles, was das Herz bewegt, Freude und Leid und Becherklang, in den Bereich seiner Empfindung und Darstellung zu ziehen. Stellt demnach die erste Stufe der griechischen Lyrik ein Zwitterding dar, schwankend zwischen der strengen Objektivität des Epos und dem Subjektivismus der persönlichen Lyrik, so ist es nur sachgemäss, dass auch die Form der ältesten Lyrik, die Verbindung je eines Hexameters und Pentameters zum Distichon, noch halb episch halb strophisch ist. Die Dichtgattung aber, die uns diese älteste Stufe zur Darstellung bringt, bezeichnet man mit dem Namen der Elegie.

Das Wort ἔλεγος ist nicht griechischen, sondern armenischen Ursprungs. Dort bedeutet elêgn „Rohr". Nun erfahren wir von einer grossen Reform der Flötenmusik, welche der Phrygier Olympos im achten Jahrhundert v. Chr. dadurch gemacht haben soll, dass er für die von ihm verbesserte Flöte — ein vorzügliches Material fand sich in Phrygien — bestimmte Weisen in bestimmten Ton- und Taktarten komponiert habe. Olympos' Schüler und vielleicht noch der Meister selbst haben später Phrygien verlassen und sich den griechischen Kolonieen Kleinasiens und dem Mutterlande selbst zugewandt. Sie haben ganz sicher auch das fremde Wort zur Bezeichnung ihrer (Rohr- d. h. Flöten-) Musik im Gegensatz zu der nationalgriechischen kitharistischen Musik eingebürgert. Demnach bedeutet ἔλεγος eine „Flötenweise", und nach dem allgemeinen Charakter der phrygischen Musik dürfen wir wohl erläuternd sagen: eine ernste Flötenweise. Aber zunächst nur ein Instrumentalstück! Der Übergang von der Instrumental- zur Vokalmusik, oder einfacher:* die Vereinigung

*) Man hat demnach zu unterscheiden: ἔλεγος die Flötenmelodie; τὸ ἐλεγεῖον das zur Flötenmelodie Gehörende, das Distichon; ἡ ἐλεγεία das in dem elegischen Versmass geschriebene Gedicht.

des Wortes mit der Weise hat sich nun, der Sage nach, noch in Phrygien vollzogen, wo der König Midas seine verstorbene Mutter zn feiern ein Klagelied mit durchkomponierter Flötenbegleitung vortragen liess. Diesen Gebrauch nahmen die Ionier auf. Sie vermählten der Melodie das Wort; und da wir annehmen dürfen, dass viele der ursprünglichen phrygischen Weisen in gleichem Masse — musikalisch gesprochen im Zweivierteltakt — komponiert waren, war es leicht, denselben den heroischen Vers, den Hexameter, anzupassen. Setzte man an die Stelle der dritten und der sechsten Thesis dieses Verses eine Pause, so war der Pentameter da, geeignet, wie ein feinsinniger Kenner bemerkt hat, in lieblichem Wechsel mit dem Hexameter die in diesem ungehindert aufsteigende Kraft niederzuhalten, ja zu brechen, um sie im nächsten Verse gewissermassen ihre Wiedergeburt feiern zu lassen. Damit war aber der dem ausgeführten Epos so reizvolle Schein der Unendlichkeit, den die gleichmässig wie Wogen des Meeres aufeinander folgenden Hexameter hervorgebracht hatten, für immer vernichtet; und wenn auch die älteren Elegiker — im Gegensatz zu den jüngeren, welche ihren Witz daran versuchten, einen Gedanken abgeschlossen in je einen Hexameter und Pentameter zu zwängen — durch Satzbildung und Wortstellung den Zusammenhang des Pentameters auch mit dem folgenden Hexameter klar zu stellen suchten, so war mit der Einführung dieses neuen Versmasses doch der Charakter des Gedichts bestimmt: das Unendliche wich dem Abgegrenzten, der unerschöpfliche Sagenstoff der einzelnen Idee. Mit der Vereinigung des Hexameters und Pentameters zu dem sogenannten Distichon war aber zugleich der Anfang zur Strophenbildung gemacht, in deren kühnem Aufbau später Pindar das Höchste leisten sollte.

So erscheint die älteste griechische Elegie, äusserlich betrachtet, zunächst als eine nicht gar grosse Reihe von Distichen, begleitet von einer im Rhythmus genau übereinstimmenden Flötenmelodie. Aber nach und nach nahm der Umfang der einzelnen Elegieen zu und damit hörte aus physischen Gründen die Möglichkeit einer ununterbrochenen Begleitung durch die Flöte auf. Wahrscheinlich, dass nun die Dichter bei grösseren Elegieen zu Anfang und Ende die musikalische Komposition als Prä- und Post-

ludium beibehielten, dagegen für den Hauptteil die rhapsodische Form wählten; erfahren wir doch ausdrücklich von Solon, Phokylides, Xenophanes und Periander, dass sie für ihre Dichtungen auf Gesang und musikalische Begleitung verzichteten. Dagegen ist gewiss für das kleinere Gedicht, das im Gegensatz zu der grösseren meist politischen Zwecken dienenden Dichtung einen subjektiven Charakter beibehielt, die musikalische Vortragsweise Regel geblieben. Vergegenwärtigen wir uns nun, dass das Versmass der Elegie episch ist, dass die Sprache nicht nur in einzelnen Wortformen, sondern ganz besonders in grösseren Wendungen — nicht immer zum Vorteil des leichter geschürzten Gedichts — sich eng an das Homerische Epos anschliesst, so mag es uns nicht Wunder nehmen, dass Ionien, das Land, in dem die Homerische Poesie blühte, wo noch in historischer Zeit das Sängergeschlecht der Homeriden die epischen Masse handhabte, auch die älteste griechische Pflegestätte der Elegie geworden ist. Sie aber in die Litteratur eingeführt zu haben ist der Ruhmestitel des Kallinos von Ephesos (um 700 v. Chr.). — Ein Einfall der Kimmerier in Kleinasien und eine bedrohliche Schwenkung dieses gefürchteten Barbarenvolks gegen Ephesus hin scheint dem patriotischen Dichter den Griffel in die Hand gedrückt zu haben. Wie in anderen ionischen Kolonieen war auch in Ephesus schon die alte Kraft einer sorglosen Leichtlebigkeit gewichen; daher es Kallinos für seine Pflicht hält, seine Mitbürger zu energischer Abwehr der Feinde aufzurufen. So trägt also die älteste Elegie einen rein kriegerischen Charakter. In dem grössten der wenigen erhaltenen Fragmente ruft der Dichter die Jugend an, dass sie sich rüsten solle, um bis zum letzten Lebenshauch für das Vaterland zu streiten. Müsse doch jeder einmal sterben; und da sei es doch viel herrlicher, als Mann zu fallen, denn im Gemache als Feigling der Moira zu erliegen. Die Verse sind flüssig und kraftvoll, wenn auch aus den wenigen Distichen auf den eigentümlichen Charakter des Dichters nicht viel geschlossen werden kann. Die Ähnlichkeit mit Tyrtaeos erklärt sich mehr aus der ähnlichen Situation und den beide Dichter gleich beherrschenden Gedanken als aus einer individuellen Verwandtschaft. Charakteristisch für den lebensfrohen Ionier ist sein Stirnrunzeln

beim Gedanken an den Tod, der in den wenigen erhaltenen Versen mehrmals wiederkehrt. Die Sprache ist im allgemeinen Homerisch; selbst der Vergleich des tapferen Mannes mit einem Turm dem Vorbild entlehnt (Od. XI, 556). Die technische Gewandtheit des Elegikers verrät sich abgesehen von anderem in dem zierlichen Wortspiel beim Kommando: ἀλλά τις ἰϑὺς ἴτω!

Die Olympische Sängerschule war aber nicht nur bis Kleinasien vorgedrungen; einzelne Vertreter derselben sind sicher nach Kreta, ja bis nach Sparta gelangt. Gerade hier fand das Flötenspiel viel mehr Pflege, als in den Kulturzentren des mittleren Griechenlands, wo man mehr „apollinisch" d. h. auf der Kithara musizierte. Daher denn auch die Nachricht von den ungeheuren Erfolgen, die der attische Sänger Tyrtaeos durch seine Lieder errungen haben soll, gar nicht so unglaublich ist. Freilich wird das Erscheinen des Dichters in Sparta in etwas märchenhafter Weise begründet Als die Lakedämonier, so heisst es, im zweiten messenischen Kriege (645—630) von ihren Feinden hart bedrängt wurden, sandten sie nach Delphi, den Rat und Willen des Gottes zu erkunden. Der Gott verwies sie nach Athen: dorther sollten sie sich einen Feldherrn erbitten. Als dies geschehen, hätten ihnen die Athener den Tyrtaeos, einen lahmen Schulmeister, gesandt, der aber bald durch seine ermahnenden und begeisternden Lieder alle Zwistigkeiten im Innern beigelegt und zugleich die glückliche Beendigung des Krieges herbeigeführt hätte. Wahr ist an dieser schön erfundenen aber unglaublichen Anekdote gewiss nur das, dass Tyrtaeos kein eingeborener Spartiate, sondern ein Ionier war, bei Beginn der spartanischen Wirren als Dichter schon in Ansehen stand (die spätere Doppelbedeutung des Wortes διδάσκαλος [Dichter und Lehrer] hat die Sage vom Schulmeister veranlasst) und deshalb von den Spartanern, die sich damals noch lange nicht so starr wie später gegen als Fremde abgeschlossen, in ihre Stadt gerufen worden ist. Sparta befand sich damals — es mag um das Jahr 640 gewesen sein — in einer ernsten Krisis. Die Messenier bedrängten von ihrer Veste Eira aus das spartanische Gebiet und in der Stadt selbst entstand eine Spaltung, weil die Besitzer von Ackern, welche an der messenischen Grenze

lagen und natürlich in letzter Zeit nicht bebaut werden konnten, eine neue Ackerverteilung verlangten, auf welche die Regierung und die anderen Grundherren nicht eingehen wollten. Da musste es denn die erste Aufgabe des Sängers sein, im Inneren Frieden zu stiften; und dies ist ihm auch, der Ueberlieferung nach, durch seine grosse Elegie Εὐνομία (Gesetzmässigkeit), von der mehrere grössere Bruchstücke vorliegen, vollständig gelungen. Er erinnert in derselben seine neuen Mitbürger an die Huld des Zeus, der sie in diese Landschaft geführt, an die Orakel des Apollon, der den Königen und den Alten die erste Gewalt zugeteilt, an die herrlichen Siege im ersten Krieg unter Theopompos' Führung, an die verächtliche Stellung der Messenier, die Lasteseln gleich zu den Gehöften der Spartiaten die Hälfte ihrer Ernte bringen müssen, und ermahnt sie schliesslich — die betreffenden Distichen fehlen zwar, aber wir dürfen dies mit Sicherheit vermuten — zur Einigkeit. Seine Mahnung hat Erfolg; sie ziehen hinaus, dem Feind entgegen, nicht ohne vorher den edlen und energischen Ratgeber selbst zum Führer ernannt zu haben. Aber der Feind ist nicht so schnell besiegt; da gilt es, den Mut der Krieger immer und immer wieder anzufrischen und zu erheben. Dies thut Tyrtaeus in seinen Ὑποθῆκαι (Anweisungen), Elegieen, die der Dichter selbst wohl unter Flötenbegleitung beim Mahle im Lager vortrug. Der Grundgedanke dieser Dichtungen lässt sich kurz in der Fassung wiedergeben, die ihm Horaz in offenbarer Nachahmung seines griechischen Vorbildes geliehen hat: Dulce et decorum est pro patria mori (Carm. III, 2, 13). Energisch schildert der Dichter das Geschick der Heimatlosen, die Schande der Feigen, den Ruhm der Tapfern. Tüchtigkeit im Ringen und Laufen, Grösse, Stärke, Schönheit, Reichtum, ja Königsgewalt sind ein Nichts, wenn der Mann nicht zugleich ein tüchtiger Kämpfer ist. Der aber wird im Leben wie im Tode gleich geehrt. Es weht ein reiner kräftiger Hauch durch diese Lieder und ihre Knappheit thut wohl, wenn man sie mit Nachahmungen wie Zinkgrefs „Vermanung zur Dapfferkeit“ vergleicht — die, nebenbei bemerkt, eine eigentümliche Illustration zum ersten Teil des dreissigjährigen Krieges bildet —, aber von hohem poetischem Wert sind auch des Tyrtaeus Dich-

tungen nicht. Sein Wert liegt in seiner Gesinnung, und diese hat ihre Probe bestanden. Waren diese grösseren Dichtungen der Überlieferung entsprechend im epischen Dialekte abgefasst, so benutzte der volkstümliche Mann einige gewiss schon lange vor ihm zum Marsch aufgespielte Flötenweisen, ihnen kurze Texte im Dialekte des Volkes, dem dorischen, unterzulegen und dieselben beim Marsch oder vor der Schlacht absingen zu lassen. Das sind die berühmten μέλη ἐμβατήρια des Tyrtaeus, dem Marschtakt entsprechend in anapästischem Versmass gedichtet, knapp in der Sprache und vortrefflich geeignet, die Stimmung des dahinziehenden Kriegers zu stärken, wobei die kräftige Flötenbegleitung — unsere Militärpfeifen greifen ja auch durch — nicht zu unterschätzen ist. Die beiden erhaltenen Bruchstücke enthalten die Aufforderung, sich zum Kampf bereit zu halten und dann tapfer zu kämpfen. Schillers „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“ mag uns den Rhythmus vergegenwärtigen.

Tyrtaeus' Bedeutung für die Entwickelung der griechischen Litteratur liegt nach dem Gesagten darin, dass er die Elegie nicht nur zu kriegerischen, sondern, noch mehr als sein Vorgänger, auch zu politischen Zwecken benutzt — ein Weg, auf dem ihm Solon nachfolgt; ferner darin, dass er den anapästischen Rhythmus, den Träger energischsten Empfindungsausdrucks, als ein wichtiges neues formales Element in die Litteratur eingeführt hat. Ehe wir nun aber den Gesetzgeber der Athener als Dichter kennen lernen, müssen wir uns nochmals nach Kleinasien wenden.

Es ist, als ob wir aus einem kühlen Alpenthal in die Atmosphäre des heissen Flachlandes herabstiegen, wenn wir uns von Tyrtaeos zu Mimnermos wenden. Die Ionier waren nicht mehr das kräftige Volk, das einst diese herrlichen Küstenstriche erobert hatte. Der natürliche Reichtum des Bodens und der Verkehr mit dem inneren Kleinasien, namentlich Lydien, der den Luxus der Orientalen dem rasch emporkommenden Griechenstamm verschaffte, führten bald zu Üppigkeit und Erschlaffung. Ein raffinierter Kleider- und Tafelluxus war an der Tagesordnung; leichtfertige Flötenspielerinnen, die nicht nur die Flöte spielten, gehörten bald zu den unentbehrlichen Requisiten jedes Symposions, und wie lange dauerten diese!

Klagt doch der Kolophonier Phylarch, dass manche seiner Mitbürger seit Jahren weder den Sonnenaufgang noch den Sonnenuntergang gesehen! Gründe genug, die Unterwerfung der Ionier unter den festen Willen der lydischen Tyrannen, und als deren Herrschaft mit Krösos ein Ende genommen, unter den des persischen Grosskönigs zu erklären. Der echte Vertreter dieser weichen, sinnlich-schlaffen Stimmung ist Mimnermos aus Kolophon oder Smyrna, der Spross einer Familie, in der die Kunst des Flötenspiels erblich war, um 630 v. Chr. blühend. Zwar hat er sich, wahrscheinlich in höherem Alter, auch einmal zu einer kriegerischen Elegie aufgeschwungen, als die Lydier sein Kolophon bedrohten, aber im übrigen geht es ihm wie dem alten Schäker Anakreon: seiner Leyer Saiten erklangen nur von Eros. Eine schöne Kunstgenossin, die Flötenspielerin Nanno, hatte es ihm angethan; ob es ihm aber bei seinen grauen Haaren und der Mitbewerbung zweier Nebenbuhler gelungen ist, das Herz der Geliebten zu rühren, bleibt zum mindesten zweifelhaft; denn die Fragmente seiner Elegieen, die wohl später mit ihrem Namen an der Spitze vereinigt worden sind, lassen eher auf Liebeskummer, denn auf Liebeslust schliessen. Somit ist er Begründer der sentimentalen Elegie geworden, der namentlich in der späteren Zeit seine Bewunderer gefunden hat. Stellten ihn doch alexandrinische Weichlinge gar über Homer! Nun, wir wissen, dass das thränenselige Geschlecht der Werthertage für Matthissons „in den Ruinen eines alten Bergschlosses“ geschriebene Elegie auch das Lob kaum zu hoch greifen konnte. Was aber diesen stillen Deutschen auszeichnet, die reine Naturempfindung, können wir gerade seinem begabteren griechischen Vorgänger nicht nachrühmen. Seine Sentimentalität ist derb realistisch; die Geliebte ganz zu besitzen sein heisser Wunsch. Aber dass man nun schon so alt sein muss! Durch fast alle seine Elegieen zieht eine wahrhaft schwächliche Furcht vor dem Alter, das Krankheit und Vergessensein mit sich bringt; seine ewige Furcht ist nicht der Tod, sondern die Zeit, die selbst den Schönen hässlich macht. Darum ist es auch sein Herzenswunsch, dass ihm die Kere raschen Tod bringen möge, wenn er das sechste Jahrzehnt seines Leben überschritten — ein Wunsch, den der bedächtigere

und ruhigere Solon zurechtweisend dahin abändert, dass er sie erst herbeibittet, wenn er das achtzigste Lebensjahr überschritten habe. Die beiden Solonischen Distichen bieten uns zugleich eine willkommene Handhabe zur Berechnung von Mimnermos' Lebenszeit. Sicher geht freilich aus ihnen nur das hervor, dass Solon jünger ist als Mimnermos; daraus aber, dass der Athener den Kolophonier in seinen Versen anredet, schliessen zu wollen, dass Solon bei seinen Reisen in Kleinasien den damals vielleicht siebenzigjährigen Mimnermos persönlich kennen gelernt habe, dürfte zu kühn uud nur die Annahme berechtigt sein, dass Solon in Ionien Gelegenheit gefunden hat, sich mit den Dichtungen seines Zeitgenossen vertraut zu machen. Jedenfalls aber ist für die Betrachtung der Litteraturentwickelung die Thatsache nicht zu unterschätzen, dass Solon und mit ihm Attika durch diesen Ionier die Anregung erhalten hat, Elegieen zu dichten. Dazu mochte den grossen Gesetzgeber mehr als der schwächliche Gehalt die feine Form, der zarte Ausdruck und der trotz allem nicht wegzuleugnende poetische Duft veranlassen, der diese Lieder unsagbar umschwebt; noch mehr aber die Einsicht, dass er seinen politischen Ideen auf keine Weise mehr Verbreitung verschaffen könne als dadurch, dass er sie in die nun einmal herrschende Form der Elegie kleidete. Mimnermos ist reich an mythologischen Beziehungen; die Sagen von Niobe, vom troischen Krieg, vom Argonautenzug, die orientalische — später bei Stesichoros und Aeschylos wiederkehrende — Vorstellung von dem wunderbaren Becher, in dem die Sonne ihre nächtliche Reise unter der Erde vollendet, alles das ist ihm geläufig. Mit der Sonne hat er es, und das ist wieder für den lebensfrohen Ionier charakteristisch, besonders gern zu thun; und wie wir jetzt unsere Mondscheinpoeten haben, so könnten wir von ihm als dem Sonnendichter reden. Einmal bedauert er sie halb ernst- halb scherzhaft ob ihrer ewigen Wanderschaft, ein andermal bezeichnet er die Erdoberfläche als das Gebiet ihrer Strahlen u. s. w. Seine Elegie ist der Ausdruck seiner Persönlichkeit. Hatte Kallinos sein Selbst noch im Kriegsgetümmel, Tyrtaeos im ernsten Rat verloren, so tritt dagegen bei Mimnermos das empfindende Subjekt mit Entschiedenheit hervor. Hierin liegt das neue Moment, das er der

griechischen Litteratur gegeben; darin aber auch ebenso seine Schwäche wie seine Stärke.

Einen Schritt weiter geht der grosse Gesetzgeber von Athen, Solon, des Exekestides Sohn, der erste attische Dichter (um 639 geboren). Zunächst freilich erfahren wir von dem jungen Kodriden nur, dass er auf Reisen gegangen sei, das etwas zusammengeschmolzene Familiengut durch Anknüpfung erspriesslicher Handelsverbindungen zu vermehren; erst in der salaminischen Angelegenheit tritt er als Politiker und Dichter entscheidend hervor. Die schöne Insel Salamis bildete seit Jahren den Gegenstand blutiger Fehden zwischen Athen und dem kleinen aber energischen Nachbarstaat Megara, der schliesslich auch seine Hand dauernd auf das wichtige Eiland zu legen schien. Bei der durch innere Spannung immer misslicher gewordenen Lage von Athen hatte man dort, so heisst es, nicht nur jeden Angriff auf Salamis aufgegeben, sondern sogar den Antrag auf Wiederaufnahme des Kampfes mit dem Tode bedroht. Da soll Solon, dem der unschätzbare Wert der Insel für die kaufmännische und politische Entwickelung seiner Vaterstadt klar geworden war, durch Freunde das Gerücht haben verbreiten lassen, er sei wahnsinnig geworden; dann stürmt er in Reisekleidern auf den Markt, trägt dort der neugierig folgenden Menge seine Elegie „Salamis" vor, und das Feuer seines Vortrags, die Glut seiner Worte wirken so zündend, dass seinem Rufe:

> Auf, nach Salamis denn! Dass im Kampf für das liebliche Eiland
> Wir von den Häupten hinweg tilgen die schimpfliche Schmach!

sofort fünfhundert Männer Folge leisten, mit deren Hilfe er in raschem Ansturm den Feind bewältigt. Steht die Thatsache der Eroberung von Salamis durch sein energisches Auftreten fest, so ist doch die Wahrheit des Zugs in der Erzählung, dass er Wahnsinn geheuchelt habe, in Frage zu stellen. Höchstwahrscheinlich, dass eine spätere Generation, die nicht mehr verstehen konnte, wie ein Staatsmann zu der Menge in Versen habe sprechen können, sich die ihr unverständliche Form des Ausdrucks so erklärte, als ob sie von dem Redner zum Beweis seines abnormen geistigen Zustandes angewendet worden sei. Aber konnte Solon damals anders reden? Hatten nicht die Homerischen Rhapsoden

das Ohr an den Rhythmus des Hexameters gewöhnt? Hatten nicht Kallinos und Tyrtaeos in Distichen zu ihrem Volke gesprochen? Und wenn wir erfahren, dass sich Solon in seiner Jugend eingehend mit den Poesieen des Mimnermos beschäftigt habe, welche Form kann ihm da genehmer gewesen sein als eben das elegische Distichon? In einer Zeit, in der die dichterische Form die litterarische Produktion beherrscht, kann und muss sich auch der Redner ihrer bedienen, wenn er seine Gedanken schriftlich aufzeichnen und der Nachwelt überliefern will. Ist doch auch Jothams Ansprache an die Männer von Sichem (Richter 9, 8—15) mehr ein Gedicht als eine Rede, und haben doch selbst, wie neuerdings richtig bemerkt worden ist, arabische Minister lange Zeit ihre Erlasse in Kassidenform abgefasst! Und doch berechtigt uns nichts dazu, in dem einen oder dem andern Fall erheuchelten oder wirklichen Wahnsinn anzunehmen.

Seit der Eroberung von Salamis stand Solon im Vertrauen seines Volkes fest. Wohlwollende Behandlung der Persönlichkeiten und besonders freundliches Entgegenkommen in der nach und nach zur Staatskalamität heranwachsenden sozialen Frage sicherten ihm die Dankbarkeit besonders der unteren Schichten. So konnte er in seinem Archontat (594 v. Chr.) die epochemachende Reform unternehmen, die mit möglichster Schonung aristokratischer und unter möglichster Berücksichtigung berechtigter demokratischer Interessen schliesslich doch zu einer so heilsamen Verschiebung der Verhältnisse geführt hat, dass Athen von der drohenden gefährlichsten Revolution, der sozialen, völlig frei geblieben ist. Dass dies so kam, verdankt die Stadt am Ilissos nicht minder dem politischen Scharfblick wie dem tadellosen Charakter des Mannes, der sich mit gleichem Mut dem aristokratischen Frondeur wie dem demokratischen Kläffer stellte. Entringt sich auch einmal seiner Brust der Stossseufzer: Allen gefallen ist schwer, so lässt er sich doch weder durch Spott noch durch gehässige Angriffe von seinem Wege abbringen; er weiss, was er will. Darum darf er auch, als das grosse Werk vollendet war und sein athenisches Volk sich einer friedeverheisssenden Verfassung und schützender Gesetze erfreute, zu seiner „Rechtfertigung“ das stolze Wort gebrauchen:

So viel gab ich dem Volke Gewalt, als eben genug ist,
Nichts ihm nehmend und nichts übriges bietend an Macht.
Auch für jene, die hoch und geehrt in der Schätze Besitztum,
Sorgt' ich, und jegliche Schmach wehrte von ihnen ich ab.
Also stand ich mit kräftigem Schild und schützte sie beide;
Keinem erlaubt' ich den Sieg gegen das heilige Recht.
(Nach Jacobs.)

Aber der grosse Mann sollte noch die bittere Erfahrung machen, dass sein Vetter und Liebling, der ebenso schöne wie kluge Peisistratos, sich durch Waffengewalt der Burg Kekropia bemächtigte. Furchtlos trat er ihm mit der ganzen Wucht seiner reinen Persönlichkeit entgegen, aber Peisistratos blieb Herr. Da begab sich der greise Staatsmann nochmals auf Reisen, zunächst nach Aegina, dann wohl nach der Westküste Kleinasiens, endlich nach Cypern, wo er 559 v. Chr. gestorben sein soll. Die vielverbreitete Erzählung von seinem Besuch bei dem Lydierkönig Krösos ist schon aus chronologischen Gründen unmöglich.

War für Solon die Politik der Angelpunkt seiner praktischen Thätigkeit, so trägt auch seine Poesie denselben politisch-praktischen Charakter. Kein fesselloser Schwung der Phantasie; das klare Wort des zweckbewussten Mannes beherrscht seine Dichtungen, die er, ebenfalls charakteristisch genug, nicht mehr unter Flötenbegleitung, sondern einfach rezitierend vortrug. Darauf, dass er sich als Jüngling im Stil des von ihm verehrten Mimnermos versucht, lassen ein paar Bruchstücke schliessen; auf den Höhepunkt seiner poetischen Thätigkeit aber schwingt er sich erst durch seine berühmte fünfzig Distichen umfassende Elegie „Salamis“. Die poetische Einkleidung des Gedankens, die kraftvolle, lebendige Sprache in den wenigen erhaltenen Versen lassen vermuten, dass das Gedicht seinen berühmten Namen mit Recht getragen habe. Von grösserem Umfang sind die erhaltenen Reste seiner sozialpolitischen Elegieen, die unter den Titeln „Lehren an die Athener“ (Ὑποθῆκαι εἰς Ἀθηναίους) und „Lehren an sich selbst“ (Ὑποθῆκαι εἰς ἑαυτόν) zusammengestellt sind und uns über alles belehren, was den Ordner des Staates vor und nach seiner Verfassungsänderung in tiefster Seele beschäftigte. Dort tritt er bald dem Übermut der Eupatriden, bald den Anmassungen des Volks

entgegen und preist mit begeisterten Worten die stadtschützende Gesetzmässigkeit, verteidigt sein Gesetzgebungswerk und warnt noch in letzter Stunde vor dem Fuchsgang des werdenden Tyrannen; hier bespricht er sich gewissermassen mit sich selbst, stärkt sich in ernster Stunde an dem Bewusstsein, dass er seine Pflicht gethan, gegen den Spott seiner politischen Gegner und findet seinen Stolz darin, seine Hand nicht nach der Tyrannis ausgestreckt zu haben. Einige in trochäischen Tetrametern und jambischen Trimetern verfassten Gedichte bewegen sich in denselbeu Gedankenkreisen, nur zeigen sie im Gegensatz zu den mehr ruhig reflektierenden Elegieen einen schneidigeren Charakter. Dass es ihm dabei nicht an Humormangelt, beweisen die Worte, die er einem seiner Tadlern in den Mund legt:

Solon war kein überlegter, war kein einsichtsvoller Mann;
Denn als Gott das Glück ihm darbot, hat er selbst nicht zugelangt;
Als der Fang schon lag bereit, hat er nicht schnell das grosse Netz
Aufgezogen, weil's am rechten Mut ihm und Verstand gebrach.
Wahrlich, wär' ich Herr geworden, vielen Reichtum schafft' ich mir,
Und nur für die Lust zu heissen einen Tag lang Herr der Stadt,
Hätt' ich mich zum Schlauche schinden lassen, mein Geschlecht hinweg
Tilgen lassen u. s. w. (Sitzler.)

Grundsätze, die ein Staatsmann von heute in Parlamentsreden, Zeitungsartikeln, Broschüren oder Memoiren niederlegen würde, erscheinen hier im rhythmischen Gewand, und es ist nicht zu bezweifeln, dass Solon dieselben teils zur Vorbereitung teils zur Ergänzung und Begründung seiner neuen Gesetzgebung durch geeignete Leute hat in die Öffentlichkeit dringen lassen. Im Brennpunkt des augenblicklichen Interesses stehend, haben sie gewiss seiner Zeit ebenso energisch für die Ideen des grossen Staatsmanns gewirkt als sie später, da die solonische Verfassung für die Athener etwas Selbstverständliches geworden war, vergessen wurden. Nun erhielten sich nur noch einzelne geistvolle Aussprüche — Aphorismen würde man jetzt sagen — über praktische Lebensweisheit, und diese gaben nicht nur die Veranlassung, Solon, ganz mit Unrecht, einen gnomischen Dichter zu nennen, sie sind wohl auch an der Sage schuld, dass der berühmte Athener einer der sieben Weisen gewesen sei und mit seinen Kollegen in regem geistigem Verkehr gestanden habe.

Ausser den politischen Dichtungen sind noch ein paar kleinere Poesieen nichtpolitischen Inhalts von Solon erhalten. Sie sind meist an Freunde gerichtet, an Mimnermos, Kritias, Philokypros. Der erstere wird für seinen Wunsch, mit sechszig Jahren zu sterben, zurechtgewiesen; dem anderen vertraut der Dichter, dass derjenige glücklich zu preisen sei, der Kinder, Pferde, Jagdhunde und einen Gastfreund habe; dem dritten, der über Soloi in Cypern herrscht, sendet der scheidende Gast seinen Segenswunsch. Ein weiteres, inhaltlich nicht gerade bedeutendes Gedicht, in dem die Stufenleiter des Lebens durch Sprossen von je sieben Jahren bezeichnet wird, hat in der kretischen Volksdichtung ein neuerdings von Jannarakis herausgegebenes, von A. Boltz zierlich übersetztes Seitenstück gefunden. — Solon überragt seine Vorgänger in der Elegie durch den Reichtum seiner Gedanken, seinen ethischen Charakter und die Klarheit seiner Darstellung. Er ist bis in die geheimsten Falten des Menschenherzens gedrungen, er kennt den Menschen durch und durch; weniger die Natur, für deren geheimnisvolles Weben ja kaum einer der älteren griechischen Dichter Verständnis gezeigt hat. Dabei ist der Dichter ein Charakter, so rein und gross, wie wenige seiner Landsleute. Und weil er sich über seine Absichten völlig klar ist, vermag er sie auch, er, der gewiss vom frühsten Jünglingsalter an Verse gemeisselt, so klar darzustellen. Mehr Denker als Dichter, hat er doch ein feines poetisches Gefühl. Seine Sprache ist, wie das die Tradition der Elegie verlangt, die Homerische, doch schon mit attischen Bestandteilen versetzt, die in den trochäischen und jambischen Gedichten noch bedeutender hervortreten. Ähnliches haben wir bei den volkstümlichen Dichtungen des Tyrtaeos beobachtet. Aber Solons Gedankenwelt ist reicher als die seiner Vorgänger, und die Vielseitigkeit des Geistes spiegelt sich klar genug in der Leichtigkeit ab, mit der er verschiedenartige Rhythmen handhabt. Er hat mit seinen Versen den Athenern das Gewissen geweckt, das bis dahin geschlafen hatte. Müssen wir auch den Ausspruch des Kritias bei Plato lächerlich finden, der meint, wenn Solon sich mit voller Kraft der Poesie gewidmet, dass sein Ruhm dann nicht geringer sei als der Homers und Hesiods, so bleibt er uns doch ein feinsinniger Kopf und ein edler Mann.

Während der grosse Staatsmann seine Elegieen dichtete, war auch schon dem hellenischen Land eine geistvolle Dichterin erstanden. Eumetis, die Tochter des weisen Kleobulos von Lindos, Königs von Rhodos, daher gewöhnlich Kleobulina genannt, nach ihres Vaters Tod selbst Herrscherin, verfasste ein Menge Gedichte — wohl Elegieen — und Rätsel in elegischem Versmass, von denen ganz besonders die letzteren ihren Ruf weit über die Grenzen von Griechenland trugen. Wenn auch das Bild, das Plutarch in seiner Schrift „Das Gastmahl der sieben Weisen" von der ebenso geistvollen wie bescheidenen Jungfrau entwirft, unzweifelhaft romanartig aufgeputzt ist, so mögen doch manche überlieferten Züge darin aufgenommen sein, aus denen wir auf den Charakter dieses eigenartigen Wesens schliessen können. Hübsch ist jedenfalls der Zug, wie sie den eingebildeten Arzt Kleodemos, der es lächerlich findet, dass sich Männer mit solchen Dingen wie Rätsel befassen, schweigend zum Schweigen bringt. Gerade vorher nämlich hatte sie auf ihn, der das Schröpfen mit besonderem Eifer betrieb, folgendes Rätsel gedichtet:

Sah einen Mann, der schmiedete Erz einem anderen Mann an,
So anschliessend, dass jetzt einerlei Blutes sie sind. (Nach Poestion.)

Dieses Rätsel legt nun einer der Mitspeisenden dem Prahler vor. Er kann es nicht lösen, wird belehrt, lacht, aber spottet seitdem nicht mehr über die Rätsel des — ersten Blaustrumpfs in Hellas.

Einen Fortschritt in der Fassung der Elegie zeigt der sarkastische Demodokos von der kleinen Sporadeninsel Leros. Durch wirksame Gruppierung einer kleinen Gedankenreihe, die er wie die Sätze eines logischen Beweises aneinanderkettet und in der knappsten Form, die möglich, im Rahmen eines Distichons darstellt, wird er der erste Epigrammatiker. Von seinen beiden erhaltenen Epigrammen, in denen er es auf die Milesier und die Chier abgesehen hat, ist das zweite wegen seiner witzigen Fassung viel bewundert und häufig nachgeahmt worden. Da eine treffende Übersetzung in gleicher Kürze fast unmöglich ist, fügen wir das Distichon im Original bei:

Καὶ τόδε Δημοδόκου · Χῖοι κακοί · οὐχ ὁ μέν, ὃς δ' οὐ,
πάντες, πλὴν Προκλέους · καὶ Προκλέης δὲ Χίου.

Ob die Eingangsworte beider Distichen: καὶ τόδε Δημοδόκου („auch dies ist von Demodokos“) von ihm erfunden, oder seinem selbstbewussten Zeitgenossen Phokylides von Milet nachgeahmt sind, der möglichst oft sein: καὶ τόδε Φωκυλίδεω anbrachte, können wir bei der Unsicherheit der Überlieferung im einzelnen nicht feststellen. Jedenfalls haben beide Dichter um 540 v. Chr. gelebt. Von Phokylides wissen wir nur, dass er neben Elegieen mit Vorliebe kleine Gruppen von Hexametern zum Ausdruck einer philosophischen Maxime, eines Sittenspruchs u. s. w. verwandte. Durch diese Κεφάλαια „Hauptstücke“ genannten Dichtungen ist er der erste gnomische Dichter im eigentlichen Sinne des Wortes geworden. Die wenigen erhaltenen Stücke sind in einem kräftigen, fast groben Ton abgefasst und beweisen, dass der Dichter die Welt mit scharfem und strengem Blick beobachtete. Das für die Frauenwelt nicht gerade schmeichelhafte Gedicht, in dem er die verschiedenen Arten von Weibern von Hunden, Bienen, Schweinen und Rossen abstammen lässt, verdankt höchstwahrscheinlich einer berühmten Dichtung des etwas älteren Simonides von Amorgos seine Entstehung, auf das wir bei der Besprechung dieses Poeten näher eingehen werden. Phokylides selbst scheint sich seinen Satz: „In der Mitte lebt man am besten; auch in der Stadt will ich die Mitte halten“ zum Lebensprinzip gemacht zu haben, wenigstens erfahren wir nichts, dass er sich an den politischen Bewegungen in Kleinasien irgendwie beteiligt. Seine Lebensregeln beziehen sich übrigens gleichmässig auf die ideelle und auf die materielle Seite des Lebens, wie die beiden Sätze beweisen mögen: „Als Knabe muss man das Gute lernen.“ — „Wenn du reich werden willst, sorge dir für einen fetten Acker; denn der Acker ist das Horn der Amaltheia.“

Es ist nicht zu bezweifeln, dass die leicht fasslichen, wenn auch etwas trockenen Lehren des milesischen Hesiod, die sich schon durch ihre knappe Form dem Gedächtnis empfahlen, bald weit verbreitet gewesen sind und sich von Geschlecht zu Geschlecht als „goldene Regeln“ fortgepflanzt haben. Nur so erklärt es sich, dass ein wohlgemeintes, in fliessender Sprache abgefasstes, aber im Ton und noch mehr in seiner Gedankenwelt durch und

durch unklassisches Gedicht aus viel späterer Zeit unter dem Titel: ποίημα νουθετικόν (Lehrgedicht) eine Zeit lang unter dem Namen des Phokylides gehen konnte. Jetzt hat man längst erkannt, wie sehr der Verfasser, vielleicht ein alexandrinischer Jude, dem es darauf ankam, einen griechischen „Jesus Sirach" zu schreiben, von den Lehrschriften des alten Testamentes beeinflusst ist. Und so hat das merkwürdige Werk, aus dem nicht weniges in die sogenannten sibyllinischen Orakel und von da vielleicht sogar in die altnordische Mythologie übergegangen ist, nur noch für die vergleichende Litteraturforschung Interesse.

Ungleich geistreicher und eigenständiger als der „wahre" und der „falsche" Phokylides erscheint der merkwürdige Mann, dem wir demnächst bei der Betrachtung des mittleren Epos begegnen, und der uns später noch von einer ganz anderen, seiner bedeutendsten, Seite entgegentreten wird, der Dichter und Philosoph Xenophanes von Kolophon. Dort um 579 v. Chr. geboren, musste er wahrscheinlich in Folge heftiger Parteikämpfe, bei denen seine Freunde unterlagen, aus seiner Vaterstadt flüchten, schleppte nun, wie er klagend singt, seine Sorge viele Jahre lang in Griechenland umher, wobei er teilweise als Rhapsode sein tägliches Brot erwarb, und fand endlich in dem unteritalischen Elea, an dessen Gründung (um 536) er sich beteiligt hatte, einen Ort, der nicht nur ihm selbst ein friedliches Heim werden, sondern auch seiner Denkrichtung den bis heute gültigen Namen der „eleatischen Philosophie" geben sollte. Bis ins höchste Alter thätig, wie er denn noch als zweiundneunzigjähriger Greis vollständig geistesfrisch gedichtet haben will, scheint er dort um 480 v. Chr. beinahe hundert Jahre alt gestorben zu sein. Seine philosophischen Ideen hat er in einem grossen hexametrischen Lehrgedicht περὶ φύσεως niedergelegt, und hier mag die berühmte Stelle zu lesen gewesen sein, an der der witzige Mann, dem der übertriebene Kultus der „schönen Menschlichkeit", die anthropomorphe Darstellung der Götterwelt und die vergötternde Wertschätzung der in Olympia kämpfenden Männerwelt, ein Gräuel war, sich in schneidigster Weise gegen Homer und Hesiod wendet. Wird es in diesem philosophischen Werke auch manchmal dem Dichter schwer, die richtige Harmonie zwischen dem abstrakten Stoff und der flüssigen Form des epischen Hexameters

herzustellen, so sind dagegen seine Elegieen gewandt, geistreich und höchst originell — am eigenständigen Wortschatz erkennt man wieder den selbständigen Denker — abgefasst. Der Wein spielt in ihnen eine hervorragende Rolle: Xenophanes war eben auch praktischer Philosoph! Von ihm stammt das geflügelte Wort von der Blume des Weins, von ihm die weise Aufforderung an die Zecher, so viel zu trinken, dass sie ohne Diener nach Hause kommen können. In einer anderen Elegie tadelt Xenophanes seine Landsleute wegen ihrer kostbaren Gewänder, ihrer geschniegelten Haare, ihrer Wohlgerüche — Mahnungen, die leider bei den leichtsinnigen Ioniern auf unfruchtbaren Boden gefallen sind.

Endlich gehört unserer Periode der Mann an, dessen Poesie das typische Beispiel der Gnomik werden sollte: Theognis. Sein Leben fällt in die zweite Hälfte des sechsten und den Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr., eine Zeit in der gerade das nisäische Megara, seine Vaterstadt, von Parteikämpfen besonders schwer heimgesucht wurde. Die Tyrannis des Theagenes (bis etwa 590 v. Chr.) war freilich nur ein kurzes Intermezzo zwischen der alten und wiederhergestellten Herrschaft des Adels gewesen; bald aber erhob die wilde Demokratie ihr Haupt, und nun folgten rasch hintereinander Vertreibung der Aristokraten mit Einziehung ihres Grundbesitzes, Rückkehr des Adels, neue Volksherrschaft und endlich ein beide Parteien beruhigender Vergleich. Diese Erschütterungen hat Theognis miterlebt; und seine Dichtungen, aus denen wir allein die Kenntnis seines Lebens schöpfen, sind das getreueste Abbild dieser wilderregten Zeit. Als Aristokrat von — reinstem Wasser wollen wir bei diesem energischen und zeitweise witzigen Kopf nicht sagen; also von — reinstem Geblüt verbannt und damit zugleich seines Hauptvermögens verlustig, ist er viel in der Welt herumgezogen, hat sich vorübergehend in Euböa aufgehalten, sich in Sparta das bittere Brot der Verbannung mit lieblichem Taygetoswein — antikem Malvasier — und schönen Lakonierinnen versüsst und dann für längere Zeit in dem Eldorado der verjagten Aristokraten, dem sizilischen Megara, aufgehalten, bis ihm der Abschluss des Friedens gestattete, als Greis in die Heimat zurückzukehren. Vielleicht hat er noch den Anfang der Perserkriege erlebt.

Unter seinem Namen ist nun eine Spruchsammlung von annähernd eintausenddreihundert Versen erhalten: ein Auszug, wenn wir wollen, aus den ursprünglichen Elegieen des Dichters, aber immerhin interessant genug; enthält sie doch, mit Bernhardy zu reden, nicht nur den einzigen vollständigen Bericht über die damalige Staatsumwälzung, sondern auch unzweideutig das politische Glaubensbekenntnis des dorischen Adels in ehrenhaftem aber schroffem Wort. Theognis ist mit Leib und Seele Aristokrat, und die persönliche Erfahrung, die er bei der Bewerbung um die Hand eines adligen Fräuleins einem reichen Plebejer gegenüber machen musste, mag die gereizte Stimmung des jungen Oligarchen gegen den Demos nur gesteigert haben. Der Adel zeigte sich oft nicht mehr seiner Stellung gewachsen, halt- und charakterlos. Auch gegen ihn muss sich der überzeugungstreue Dichter wenden. Und so bilden die Distichen, die er an seinen Liebling Kyrnos richtet, nicht nur ein Zeugnis seines schwärmerischen Freundschaftsgefühls, sondern mehr noch ein kostbares Testament, in dem der alte Aristokrat die adligen Grundsätze dem jungen Freund zu treuer Pflege und Fortpflanzung übermacht. Hier werden Gottesfurcht, Zucht und Unterordnung gepredigt, Offenheit und Entschiedenheit gefordert, Gerechtigkeit als das höchste Gut hingestellt. Aber dieses Gut findet der Dichter nur bei seinen Standesgenossen, deren Gesellschaft aufzusuchen er seinem Freund nicht dringend genug empfehlen kann. Sie sind ihm die Guten (ἀγαθοί), das Volk die Schlechten (κακοί), die wider Gebühr das Staatsruder in Händen haben. Daher denn auch die Klage, dass die Götter der Erde den Rücken gewendet, nur die Hoffnung bei den armen Menschen zurückgeblieben sei. Ja, einmal bricht der verzweifelnde Dichter sogar in die pessimistische Klage aus:

> Gar nicht zu sein, das wäre den Erdgebornen das Beste,
> Und niemals zu erschau'n Helios' sengenden Strahl;
> Aber gezeugt, rasch wieder zu zieh'n durch die Thore des Hades
> Und still liegen, den Staub über sich mächtig gehäuft. (Weber.)

Worte, die nicht nur in den Chorgesängen des Sophokles einen tiefergreifenden Widerhall gefunden haben. Daneben versteht sich aber unser Dichter gründlich aufs Weintrinken; und in passender

Gesellschaft, im Adelsklub, kann er sogar recht ausgelassen sein. Eine Masse von Distichen bezeugt das. So trägt er einmal mit würdiger Miene den Fundamentalsatz der Weinphilosophie vor: „Zu viel kann man wohl trinken, doch trinkt man nie genug"; ein andermal fordert er die Freunde auf: „Jetzt wollen wir lustig trinken; was später kommt, ist der Götter Sache". Er selbst folgt seiner Aufforderung am energischsten, bald muss er gestehen: „Mein Kopf ist schwer, ich bin nicht Herr mehr meiner Zunge, das Haus fängt zu tanzen an" — glauben wir da nicht, Mühlers „Grad' aus dem Wirtshaus" zu hören? Auch die Erfahrung, dass die meisten oberflächlichen Freundschaften beim Glase gemacht werden, ist ihm nicht neu:

Viele gesellen sich dir beim Becher als traute Genossen,
Doch zu entschlossener That bleiben dir wenige treu. (Geibel.)

Was uns mit der oft gradezu starren Einseitigkeit des verbitterten Emigranten einigermassen versöhnen kann, ist seine rührende Heimatliebe, die öfter mächtig hervorbricht und ihn zu einigen seiner schönsten Verse begeistert hat. So singt er einmal:

Wohl begrüsst' ich dereinst Siziliens prangende Fluren
Und des Euböergestad's üppiges Traubengefild,
Sparta sah ich, die glänzende Stadt, am beschilften Eurotas,
Und wohin ich auch kam, ehrten sie freundlich den Gast.
Aber die Sehnsucht nicht in der Brust mir konnt' es beschwichten,
So vor jeglichem Land war mir das heimische süss. (Geibel.)

Übrigens sind durchaus nicht alle Gedichte des Theognis an Kyrnos gerichtet; gleichaltrige und wohl auch ältere Freunde, wie Simonides, Demonax u. a. haben ihren Anteil an der Ehre, den Dichter zum Versespiel angeregt zu haben. Kleine Erlebnisse im Freundeskreise mögen gar manchmal die Veranlassung gewesen sein; so die Meerfahrt eines Ungenannten, dem er den Reisesegen mitgibt:

Froh vollende den Lauf durch die Salzflut, aber Poseidon
Führe dich bald zur Lust deiner Getreuen zurück. (Bender.)

Ein paarmal aber schweift der Blick des Dichters über die nächste Umgebung hinaus, und die drohenden Gewitterwolken des

Perserkriegs wetterleuchten schon in seinen Distichen. Dabei erfahren wir gelegentlich, dass die älteste Art der Telegraphie, die durch Feuersignale, damals schon erfunden war. — Eine grosse Reihe von einzelnen Distichen endlich enthält die Lehren der Weisheit, Tugend und Wohlanständigkeit, die den Dichter als würdigen Vorgänger des Verfassers des „Guten Tons“ erscheinen lassen. Hier finden sich Verse wie:

Nötige nie beim Feste den Gast ungern zu verweilen,
Noch auch mahn' ihn zu geh'n, eh' es ihm selber gefällt.

Oder:

Hüte dich wohl vor vermessenem Wort! Von den Sterblichen keiner
Weiss, was heute die Nacht, morgen der Tag ihm bescheert.

Der Gedanke Gretchens: Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles! erscheint bei dem megarischen Aristokraten fast in derselben Fassung; aber er selbst weiss sich von diesem Streben frei:

Reichtum wünsch' ich mir nicht, noch erfleh' ich ihn; aber ich möchte
Froh bei wenigem sein, Freund, und den Sorgen entrückt.

Um so mehr betont er, echt patrizisch:

Kein kostbarerer Schatz, als Vater und Mutter zu haben,
Welche dem heiligen Recht immer die Treue bewahrt.

Und in erlaubtem Poetenstolz:

Nimmer geziemt sich's traun für den Priester und Boten der Musen,
Dass er der Weisheit Schatz neidisch verschliess' in der Brust,
Sondern er reich' ihn aus im Gedicht und zeig' und bewähr ihn;
Soll kein andrer sich dran freuen, was frommt der Besitz?

Freilich geht sein Selbstgefühl etwas weit, wenn er seinen Kyrnos mit den Worten ansingt:

Schwingen gab ich dir, Freund, mit welchen du über das weite
Meer und jegliches Land schwebenden Flugs dich erhebst;
Hier bei frohem Gelag und dort bei ernsterem Festmahl
Tönt dein Namen im Rund, flüstert die Lippe dich leis,
Und zum Schalle der Flöten gesellt sich der Jünglinge Preislied,
Dir zu Ehren ertönt herrlich ihr heller Gesang;
Ja selbst wenn du den dunkeln Pfad in die Tiefen der Erde
Schrittest und thränenbethaut Aïdes Haus dich umschliesst,
Dann selbst wird dein Name dir bleiben und immer erneuert
Schwebt durch der Menschen Gewühl ewig dein herrlicher Ruhm.

(Bender.)

Auch bei Theognis wirkt, wie bei seinen Vorgängern in der Elegie, der Homerische Einfluss unverkennbar nach: überall begegnen wir Homerischen Bildern und Redewendungen und die Sprache ist noch durchweg die des Epos, nur dass sich hie und da — wie bei der Herkunft des Dichters leicht erklärlich — Dorismen einschleichen. Die Darstellung der Gedanken ist meist kräftig und frisch, oft geistvoll knapp, durch Antithesen gewürzt, gelegentlich auch durch allitterierende Wortstellung pointiert. Einzelnen Wendungen erinnern auffallend an die Ausdrucksweise der biblischen Propheten und Evangelisten. Geringer ist der poetische Wert dieser Dichtungen, der noch tiefer sinkt durch die Beobachtung, dass Theognis wie in der Sprache so auch im Gedanken gar manches von seinen Vorgängern überkommen hat. Die wenigen bildlichen Ausdrücke von der Blüte der Jugend, der Wolke des Todes sind nicht von Theognis erfunden. Nur hie und da bemächtigt sich des Verbannten eine echt poetische Stimmung; aber man hat diese wenigen Perlen aus der Masse der überlieferten Verse gar bald herausgelesen. Und so wird das Urteil des alten Plutarch wohl zu Recht bestehen bleiben: „Die Spruchsammlungen des Theognis sind Reflexionen, die von der Dichtkunst die hochtrabende Sprache und den Vers entlehnt haben, gleichsam ein Fuhrwerk, um nicht zu Fuss gehen zu müssen."

Während man nach Welckers Vorgang jetzt allgemein die politische Tendenz der Theognideischen Sprüche festhält, hat man dieselben im Altertum frühzeitig in ethischem Sinne aufgefasst und ausgenutzt. Die Guten und Schlechten, die für ihn gleichbedeutend sind mit Aristokraten und Demokraten, waren schon dem nächsten Jahrhundert die m o r a l i s c h Guten und Schlechten, und so ward das politische Programm des Aristokraten zum Lehr- und Handbuch der Moral, neben Homer und Hesiod die Grundlage des hellenischen Schulunterrichts. Eine solche Verwendung musste aber notwendig eine Verstümmelung des Textes herbeiführen. Stellen von bedenklichem Inhalt mussten ausgemerzt, andere zur Herstellung einer abgerundeten Versgruppe entweder aus einem anderen Zusammenhang herbeigezogen oder vielleicht gar neu gedichtet werden. So entstand nach und nach eine Sammlung von

Exzerpten und die ursprünglichen Gedichte gingen dabei verloren. Wann dies geschehen ist, das zu bestimmen fehlt uns jeder Anhalt; aber es mag früh genug, vielleicht schon in der Perikleischen Zeit geschehen sein. So haben wir eigentlich nur disjecti membra poetae emendatique vor uns, aber diese Bruchstücke werden doch genügen, die Stellung des Dichters in der griechischen Litteratur zu charakterisieren. Insofern er höchstwahrscheinlich nur Distichen verfasst, bezeichnet er in formeller Beziehung keinen Fortschritt; ebenso wenig im eigentlich poetischen Sinne, wie er denn z. B. auch der Natur sympathielos gegenübersteht; aber der Sturm der Zeit, der gar manche aristokratische Frucht zu Boden geschüttelt, musste auch einen Sturm neuer Gedanken erregen; der Kampf der Stände, die Auseinandersetzung der beiderseitigen Rechte beginnt, und als poetischer Sachwalter der einen Partei bereichert Theognis die Elegie mit Gedanken, deren poetischer Wert zweifelhaft sein mag, die aber als Zuwachs zum bisherigen Gedankenschatz eines bedeutenden Kulturvolks litterarisch wie kulturgeschichtlich von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind.

Schon bei den Elegieen Solons, ja schon bei denen seiner Vorgänger, lässt sich das Bestreben bemerken, dem einzelnen Gedicht dadurch eine gewisse Abrundung zu geben, dass sie den einleitenden und den schliessenden Gedanken derselben in eine innere Verwandtschaft bringen. Es soll damit gewissermassen sichtbar und vernehmbar dargestellt werden, dass der Satz, der am Anfang als zu beweisender aufgestellt worden war, am Ende als bewiesen gelten darf. War einmal diese „Logik der Poesie“ in Aufnahme gekommen, so mussten bald scharfsinnige Köpfe darauf verfallen, einer solchen Gedankenfolge einen möglichst entsprechenden, klaren, kurzen und schlagenden Ausdruck zu verleihen, und so entstand das Epigramm, unter dem man also zunächst nicht eine Grab- oder Weihinschrift, sondern vielmehr eine bis zum Umfang eines Distichons zusammengepresste Elegie zu verstehen hat. So weit unsere Kenntnis reicht, hat der geniale Mann, dessen Persönlichkeit und vielseitige Thätigkeit wir demnächst genau betrachten werden, Archilochos,

auch d i e Neuerung eingeführt, dass er das elegische Distichon in dieser selbständigeren Weise benutzte. Eine ganze Reihe von Dichtern ist im hierin gefolgt, und wir werden gelegentlich die bedeutendsten Werke derart kennen lernen. Zu G r a b i n-s c h r i f t e n wurde das elegische Distichon in dieser älteren Periode nur höchst selten angewandt; später mehrten sich die Fälle, und endlich ward das Vorbild Veranlassung, die Mehrzahl der Inschriften auf Weihegeschenken, Denkmälern und Hermen in die Form eines elegischen Distichons zu kleiden. Hohen poetischen Wert darf man freilich diesen Aufschriften nicht zusprechen.

8. Kapitel.

Die Jambographen.

So nennen wir eine Reihe von Dichtern, die zwar auch in trochäischem und dem seither gebräuchlichen elegischen Versmass gedichtet haben, für die aber die Anwendung des Jambus so charakteristisch ist, dass der Name Jambographen ihre Eigentümlichkeit treffender bezeichnet als etwa eine von ihnen besonders gepflegte Dichtungsart. Mit dem Dreiachteltakt des Jambus zieht auch ein neuer Geist in die griechische Welt ein. Die Elegie hatte sich formell wie inhaltlich aus dem epischen Gedicht entwickelt und trotz ihres immer subjektiver werdenden Inhalts hatte sie doch ihren Ursprung bis zur letzten Stunde nicht ganz verleugnet. Das Gleichmass des daktylischen Verses gebot unwillkürlich auch eine massvolle Seelenstimmung und schloss den Ausdruck der höchsten Leidenschaft von selbst aus. Darum hatten wohlwollende Volksfreunde ihre Ermahnungen in der Form der Elegie ausgesprochen; und Theognis ist nicht das einzige Beispiel für die Behauptung, dass das elegische Distichon das Lieblingsversmass der althellenischen Aristokratie gewesen sei. Sie hatte sich aus der Königsherrschaft entwickelt; ebenso die Elegie aus dem Epos. Wer sich auf Rhythmensymbolik verlegen wollte, würde nicht unschwer herausfinden, dass wie im Epos die Vergangenheit,

so im daktylischen Versmass (–́ ⏑ ⏑ oder –́ –) stets die Arsis, die *erste* Silbe den Hauptton hat, während der flüchtige Jambus (⏑ –́) die betonte *zweite* Silbe, die Zukunft, als ein Objekt behandelt, auf das die erste mit rasender Eile losspringt. So ist das jambische Mass die rhythmische Unterlage eines kräftigen, oft heftigen Gedankenausdrucks und nicht nur in höherem Grade als die Elegie Versmass des Subjektivismus, sondern gradezu der Träger eines sich aufbäumenden und alle Gegnerschaft rücksichtslos niedertretenden Selbst- und Volksgefühls geworden.

Die griechische Sage leitet den Namen und die Anwendung des jambischen Masses von der heiteren Magd Jambe her, welche die um den Verlust ihrer Tochter Persephone bekümmerte Göttin Demeter durch allerlei Scherzreden zum Lachen gebracht haben soll. Damit brachte man dann weiter die uralte Sitte in Verbindung, nach der in einem Teile der eleusinischen Mysterienfeier Spottreden und -Verse eine stehende Rolle gespielt haben. Die Sache selbst erklärt sich aber noch viel einfacher. Wo fröhliche Menschen beisammen sind, wird es nie an Scherzreden fehlen, und der Spott ist so alt wie das Lob. Bei festlichen Gelegenheiten aber, wo die Ungebundenheit des Verkehrs grösser wird und, wie bei den Dionysien, gelegentlich auch der junge Most die Wangen erglühen und die Lippen sich rascher bewegen lässt, fliesst die Scherzrede häufiger und kräftiger. Und so ist es an sich ganz wahrscheinlich, dass gerade die hohen Feste der Griechen an possierlichen und manchmal vielleicht auch recht derben Szenen keinen Mangel gehabt haben werden. Ob diese Spottreden aber in metrische und namentlich, ob sie in jambische Form gekleidet gewesen sind, lässt sich nicht mehr entscheiden, aber eher verneinen als bejahen. Nun erfahren wir aber, dass Olympos, der grosse Reformator der phrygischen Flötenmusik, schon Flötenweisen in Dreiachteltakt komponiert, und der orgiastische Charakter des asiatischen Kybelekultus macht es nicht unwahrscheinlich, dass er diese Taktart dorther entnommen hat. Vergegenwärtigen wir uns nun, dass gegen Ende des achten Jahrhunderts durch die Wanderung des Olympos und seiner Schüler der elegische Flötenrhythmus nach Kleinasien gekommen ist, um dort sogleich auch poetisch verwertet

zu werden, so liegt die Vermutung doch sehr nahe, dass dieselben Musiker auch Flötenmelodieen im Dreiachteltakt in ihre neue Heimat mitgebracht und dort heimisch gemacht haben; und es war dann nur ein Schritt weiter, wenn man diesen Melodieen in gleichem Versmass gesetzte Worte unterlegte. Damit war das jambische Gedicht gefunden. Es ist psychologisch interessant zu beobachten, dass es fast gleichzeitig mit der Elegie auftaucht: neben der patriotischen Standrede die unerbittlichste Polemik. Der erste Elegiker wie der erste Jambograph sind Ionier; und bei welchem Stamme sonst hätten wir das Durchbrechen des subjektiven Geistes erwarten dürfen? Ob Archilochos der Erfinder der jambischen Dichtungsart ist, wissen wir nicht; aber er hat dieses neue Versmass zuerst in die Litteratur eingeführt und sofort mit Meisterschaft behandelt; also steht er für uns an der Spitze der subjektiven Lyrik der Griechen.

Wir sind geneigt, wenn von einem lyrischen Gedichte die Rede ist, an ein Liebeslied zu denken. Merkwürdigerweise ist die erste lyrische Äusserung der Griechen ein wütender Aufschrei des Hasses, der den Gegner bis in den Tod treibt. Die Erklärung dieser für uns auf den ersten Blick unbegreiflichen Thatsache liegt zum Teil in der damals schon sehr gesunkenen Stellung der Frau; ferner in der eigentümlichen Ethik der Griechen, die wohl ein „Liebe, die dich lieben", aber statt der christlichen Forderung der Feindesliebe nur ein „Hasse doppelt, die dich hassen", kannte; endlich in dem eigentümlichen Charakter und den traurigen Schicksalen des ersten Lyrikers selbst.

Dieser Lyriker ist Archilochos, ein Ionier von der kleinen Insel Paros, Zeitgenosse des Gyges und etwas jünger als Kallinos und der Musiker Terpander. Ob die Berechnung einer von ihm erwähnten Sonnenfinsternis auf 648 v. Chr. richtig ist, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls wird man seine Blütezeit mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen die Jahre 700 und 670 v. Chr. ansetzen dürfen. Sein edles Geschlecht beweist der Umstand, dass sein Grossvater Tellis in der Lesche zu Delphi abgemalt war und sein Vater Telesikles mit der Führung einer Schar parischer Kolonisten nach Thasos betraut wurde. An dieser Ex-

pedition nahm wohl auch der junge Archilochos teil, kehrte aber zunächst wieder nach Paros zurück, um es erst, nachdem er in den Parteikämpfen, die seine Heimat zerrütteten, sein Vermögen verloren, wieder mit Thasos zu vertauschen. Aber auch hier konnte sich der unruhige, leicht verletzte und scharf verletzende Dichter nicht wohl fühlen. Wir können uns wohl denken, dass, wenn er Mitbürger mit Anreden wie

O Affe, mit dem Hinterteil!

und ähnlichen beehrte, ihm Unannehmlichkeiten aller Art nicht erspart geblieben sein werden. Daher ist ihm denn auch die Insel gar bald gründlich verleidet,

Die wie ein Eselsrücken, dicht bedeckt
Mit wilder Waldung auf zum Himmel starrt,
Kein liebliches Gelände lockt den Blick,
Kein lausch'ges Plätzchen, wie am Serisfluss*). (Bender.)

Ja, eine unglückliche Stunde presst ihm den Schmerzensschrei aus:

Weh! des ganzen Volkes Jammer hat auf Thasos sich gewälzt.

Aber statt in einer nützlichen Thätigkeit seine Befriedigung zu suchen, überlässt er sich einem ausschweifenden Leben, von dem er dann, ein antiker Rousseau, mit wahrhaft cynischer Offenheit berichtet. Sein leichter Sinn verlässt ihn dabei nicht; er ist eben ein wahres Muster von verkommenem Genie. Nur der Tod seines Schwagers, der im Meer zu Grunde ging, stimmte seine Leier zu ernsteren Tönen. Von der Elegie, die er bei dieser Gelegenheit gedichtet, sind folgende Distichen erhalten:

Ach! schwer lastet der Kummer, Periklees; seiner gedenkend
 Möchte sich wohl niemand freuen an Schmaus und Gelag.
Ach! den Befreundeten spülte der vielaufrauschenden Meerflut
 Woge dahin, und uns schwellt jetzt die Klage die Brust.
Doch es haben die Götter für überschwängliches Unheil
 Als Heilmittel, o Freund, Stärke des Duldens verliehn
Jeglichen. Jetzt den einen, und bald den anderen trifft es;
 So jetzt uns, und tief schmerzt uns der blutige Schlag.
Künftig dann wird er sich wenden auf andere. Darum geschwind jetzt
 Fassung, und weg von der Brust weibisches Trauergestöhn!

(Nach Weber.)

*) In Unteritalien.

Bei einem Kampf der Thasier mit dem an der benachbarten thrakischen Küste wohnenden Volksstamm der Saïer verliert der Dichter seinen Schild. Ein Spartiate würde sein Leben darum gegeben haben, ihn wieder zu erlangen; dem Ionier mit dem sehr weiten Ehrbegriff wird die Thatsache nur Veranlassung zu ein paar humoristischen Versen:

Zwar mit dem Schilde stolziert mir ein Saïer hin, mit dem blanken,
Den ich im Waldesgebüsch, mir zum Verdrusse, verlor.
Aber ich selbst entrann doch dem Tod; so fahre der Schild hin!
Bald ist ein neuer zur Hand, der mich nicht schlechter bewehrt.
(Geibel.)

Horaz hat nicht wohl gethan, dass er seinem verehrten Vorbild auch auf diesen Spuren nachgetreten ist. Übrigens dürfen wir es zur Ehre der Griechen nicht verschweigen, dass sie dem Dichter diese offen eingestandene Feigheit weidlich übelgenommen haben; und wer weiss, ob sie ihm nicht auch den angesponnenen Glücksfaden seines Lebens — seine Verlobung mit Neobule, des Lykambes Tochter — wieder zerschnitten hat. Archilochos war nach Paros zurückgekehrt und hoffte jetzt in den Hafen einer glücklichen Ehe einzulaufen. Aber er sollte die Geliebte, deren Bild er uns wohl mit den Versen schildert:

Mit frohem Lächeln in der Hand ein Myrtenreis
Und frische Rosen trug sie, und beschattend fiel
Um Brust und Nacken wallend ihr das Haar herab, (Geibel.)

nicht gewinnen; ihr Vater Lykambes löste die Verlobung plötzlich auf. Nun kannte seine Wut keine Grenzen; und wenn auch die Sage, dass sich Lykambes und seine ganze Familie aus Ärger über des Dichters Verse erhängt habe, wohl nur einem Missverständnis ihre Entstehung verdankt, so können wir uns doch vorstellen, dass Archilochos alle Mittel seines furchtbaren Spottes angewandt habe, seine Beleidiger moralisch tot zu machen. Bald darauf ist er selbst in einem Gefecht, das die Parier den Naxiern lieferten, von einem gewissen Kallondas getötet worden (670 v. Chr.).

Archilochos ist kein sympathischer Charakter; und doch fesselt der Reichtum dieses Geistes jeden, der ihn nur von fern geschaut. Es ist wahr, Spott war der Grundzug seines Wesens, und die

Griechen hatten nicht so Unrecht, wenn sie die „thasische Salzbrühe“ einen Sohn der Enipo (der Scheltenden) nannten. Aber daneben begegnen uns wieder so ernste, ja gradezu schwermütige Stellen, dass wir den unglücklichen Dichter bedauern zu müssen glauben. Freilich war er an seinem Unglück schuld; auch er wusste sich nicht zu zähmen, und darum ist ihm sein Leben und Dichten zerronnen. Unstreitig ist Archilochos der genialste oder vielmehr der einzige geniale unter den älteren griechischen Lyrikern. Allen Eindrücken empfänglich, scharfblickend, frisch und schlagfertig, äussert sich dieser bedeutende Geist in einer Sprache, die hier ebenso kraftvoll erscheint, wie sie dort durch ihre Lieblichkeit fesselt. Tragen zu jenem Eindruck nicht am wenigsten die kräftigen, der Anschauung des Volkes entnommenen Bilder (Mensch wie ein Affe, Land wie ein Eselsrücken, sich wie ein Rebhuhn ducken; Vergleich des Krieges mit dem Seesturm) bei, so erreicht er dieses durch den musterhaft konsequenten Gebrauch der ionischen Sprache, wie sie von seinen Zeitgenossen gesprochen wurde. Also auch hier erscheint er ganz als der Mann der Gegenwart, der sich in allem von den aristokratischen Traditionen loslöst. Aber Archilochos ist mehr: er ist ein wahrer Dichter. Ihm ist in der That die Sprache nur das schöne Instrument, das die unendlich verschiedenen Eingebungen seiner reichen Phantasie zu Gehör bringen soll. Er kennt das Menschenherz, aber er kennt auch die Natur und ist ein genauer Beobachter der Tierwelt. Leider steht der ethische Wert seiner Dichtungen dem poetischen Werte bei weitem nicht gleich. Archilochos hat die Charakterlosigkeit in die Litteratur eingeschwärzt und sein Realismus musste, von minder bedeutenden Talenten weiter gepflegt, für die Würde der Poesie geradezu gefährlich werden. Ein Glück, dass er verhältnismässig wenige Nachfolger gehabt hat.

Bei allem aber dürfen wir uns der Erkenntnis nicht verschliessen, dass der Spitzmund von Paros die griechische Litteratur ideell wie formell ausserordentlich bereichert hat. Wir kennen von ihm Elegieen ernsten und heiteren Inhalts, Satiren in jambischen und trochäischen Massen, einen volkstümlichen Hymnus auf Herakles und vermischte Gedichte. Für den subjek-

tivsten Lyriker der Griechen ist es bezeichnend, dass er die Elegie, die damals noch dem Staatsgedanken diente, zur Darstellung seiner persönlichsten Erlebnisse verwandte; für den formenreichen Künstler, dass er die indogermanische Tierfabel (vom Fuchs und Adler, vom Fuchs und Affen, der hier zuerst in der europäischen Litteratur erscheint) sogleich seinen polemischen Zwecken dienstbar gemacht hat. Mit dieser geistigen Vielseitigkeit geht eine gradezu erstaunliche Gewandtheit im Gebrauch der verschiedensten Versmasse Hand in Hand. Beweist er sich schon in seinen glattgeschliffenen Elegieen als Meister der daktylischen Form, so sind doch die Jamben und Trochäen seine eigentlichen Lieblinge. Beide hat er zuerst litterarisch verwendet und wie scharfe Pfeile seinen Gegnern zugesandt. Er ist für uns der Erfinder des jambischen Trimeters, den er selbst in der grössten Reinheit bildete; ein Blick auf die gesamte dramatische Litteratur der Griechen sagt uns, was diese Erfindung bedeutet. Ferner hat Archilochos den trochäischen Tetrameter angewandt, hierin der Vorgänger des Solon und Aristophanes; durch die Verbindung eines längeren Verses mit einem nachfolgenden kürzeren (etwa eines jambischen Trimeters mit einem Dimeter:

⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́ | ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́ | ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́
⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́ | ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́)

zur Epode den ersten, freilich noch schüchternen, aber für die Folge fruchtbaren Versuch in der Strophenbildung gemacht; endlich den kühnen Schritt gewagt, den Trochaeus mit dem (nunmehr kyklischen) Daktylus in gleichem Rhythmus zu verbinden, ganz abgesehen von einer ganzen Masse einfacherer daktylischer, jambischer und trochäischer Reihen, von denen wir zuerst bei ihm erfahren. Dass ein solcher Verskünstler sich auch um die musikalische Begleitung seiner Dichtungen gekümmert, ist leicht zu vermuten und wird durch mehrere ihm zugeschriebene Neuerungen bestätigt. Für einen grossen Teil seiner Lieder soll er die auf Terpander zurückgeführte Kompositionsweise beibehalten haben, nach der jedem Ton der vom Sänger vorgetragenen Melodie ein Ton auf dem begleitenden Instrument, der Kithara oder Flöte, entsprach. Während aber diese terpandrische Weise als Unisonomusik zu betrachten ist, soll Archilochos die

Neuerung gemacht haben, dass der Ton des begleitenden Instrumentes von der eigentlichen Melodie abwich und — sehr praktisch für den Singenden! — sich in einer tieferen Lage bewegte. Wir mit unseren harmonisch geschulten Ohren denken dabei zunächst an eine gleichmässige Begleitung in der Oberterz oder Sexte, dem Griechen dagegen, der damals wie später von dem, was wir Harmonielehre nennen, keine Ahnung hatte, kam es nur darauf an, die führende Stimme (Melodie) durch die Unterlage einer zweiten sich ganz selbständig — natürlich mit Wahrung der Konsonanz — bewegenden Instrumentalstimme zu heben. Täuscht uns nicht alles, so haben wir hier die ersten Keime der Kontrapunktik, die erst 2000 Jahre später in der Kirchenmusik der Niederländer, Italiener und Deutschen ihre schönsten Früchte zeitigen sollte. Eine zweite musikalische Neuerung des Archilochos war die sogenannte παρακαταλογή, eine Vortragsform, in der Gesang und gesprochenes Wort in eigentümlicher Weise abwechselte. Diese Neuerung musste freilich endlich zur vollständigen Emanzipation des jambischen Gedichts von der musikalischen Begleitung führen, geradeso wie ja auch in der Elegie die Flötenbegleitung nach und nach verschwand.

Archilochos' gewaltiger Geist wirkte lange, besonders in der attischen Komödie nach, und wenn ein litteraturkundiger Römer wie Horaz das geschichtliche Recht seiner Satiren begründen will weist er auf Archilochos hin:

Parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.
(Ep. I, 19, 23 ff.)

Besser hätte er sich auf des Archilochos Nachfolger Simonides berufen, dessen Satire vielmehr als jene des berühmten Pariers das Vorbild der „unpersönlichen“ Angriffe des römischen Lebemanns war. Woraus erklärt es sich aber, dass uns die Gedichte dieses bedeutenden Geistes in so fragmentarischer Gestalt überliefert sind? Aus dem Grunde, der sie den Römern schon zum Teil unverständlich gemacht hat: Archilochos war in seinem Lieben und Hassen, seinem Schwanken und Wanken, seinem Blick für

Menschen- und Naturleben ein echter Grieche. Freilich musste auch der stark persönliche Charakter seiner Dichtungen, der sie im Augenblick so wirkungsvoll machte, später dem Interesse für dieselbe Eintrag thun.

Sein etwas jüngerer Zeitgenosse Simonides, des Krines Sohn, stammt von Samos, wird aber gewöhnlich der Amorginer genannt, weil er vielleicht unter seines Vaters Hut, also gerade wie Archilochos, eine samische Kolonie nach der Insel Amorgos geführt, dort drei Städte gegründet und wohl den grössten Teil seines Lebens in einer derselben, Minoa, zugebracht hat. Über seine Lebensumstände wissen wir wenig Näheres. Auch er hatte, wie Archilochos, seinen Feind; ärgerte jener den Lykambes, so war Orodoikides das Ziel seines Spottes. Aber Simonides war nicht nur Spötter. Er spielte mit Vorliebe den philosophischen Ratgeber; und ein grösseres Fragment, in dem er die tausendfachen Leiden des menschlichen Lebens betont und endlich zu heiterem Lebensgenuss auffordert, beweist, dass ihm diese Rolle ganz wohl angestanden hat. Von seinen zwei Büchern elegischer Distichen, zu welchen auch die „Samischen Altertümer" zu rechnen sind, ist keine Spur mehr erhalten, doch wäre es nicht unmöglich, dass sich auch hier schon der Witz des etwas bärbeissigen, aber ehrlichen ernsten Mannes in der Kritik veralteter Gewohnheiten und Liebhabereien seiner Landsleute versucht hätte. Ein anderes Fragment, das berühmte Gedicht über die Weiber, zeigt uns des Dichters Lebensanschauungen in etwas grellerer Beleuchtung. Schon Hesiod war mit den Weibern nicht gar fein umgegangen; einmal schildert er sie als die faulen Drohnen, ein andermal setzt er ihrer von ihm wohl anerkannten Schönheit mit Schärfe die Unschönheit ihres Innern, ihre Lügenhaftigkeit und Verschlagenheit entgegen. Simonides geht viel weiter. In einer an die Tierfabel erinnernden Weise lässt er die Weiber, von denen er nur die schlechten Eigenschaften zu kennen scheint, je nach ihrer Art von den verschiedenen Tieren abstammen, die uns seitdem zum Typus gewisser unangenehmer Charaktere geworden sind. So stammt das schmutzige Weib vom Schwein, vom Fuchs das listige, das schwatzhafte vom Hund, von der Eule das faule. Nur

die von den Bienen stammen, sind zu brauchen. Da die soziale Stellung des Weibes im heroischen Zeitalter viel besser ist als zur Zeit des Simonides, so fragt es sich, ob die feindselige Stellung des Dichters dem schönen Geschlecht gegenüber nur aus dieser allgemeinen Thatsache oder nicht vielleicht auch in persönlichen Erfahrungen zu suchen ist. Beides mag zusammengewirkt haben; fürs letztere fehlen freilich direkte Zeugnisse, fürs erstere aber wollen wir nicht vergessen, dass der Dichter ein Ionier ist und dass die kleinasiatischen Griechen, namentlich die Ionier, von ihren östlichen Nachbarn nicht nur die feineren Umgangsformen des gesellschaftlichen Lebens und manches Kochrezept — sind doch die Lydier Erfinder des Gesellschaftsspiels und der Fleischbrühe —, sondern auch die tiefste Erniedrigung des persönlichen Ehrgefühls und die vollständige Missachtung der Frauenehre gelernt haben. Dafür spricht, dass sich Phokylides, auch ein Ionier, in ähnlicher, wenn auch knapperer Weise, über die Frauen ausgesprochen hat. Die übrigen Bruchstücke der Simonideischen Dichtungen sind Scherben, aus denen sich kein Gefäss mehr zusammensetzen lässt. Nur das vermögen wir zur erkennen, dass der Dichter nicht nur den ganzen Hühnerhof des ionischen Ökonomen, sondern alles Kriechende, Fliegende und Schwimmende aus seiner Umgebung, Pferde, Esel, Reiher, Gabelweih, Gans, Aal, Thunfisch, Dintenfisch, Polyp und Seekrebs in den Kreis seiner — wohlgemerkt, nicht poetisch gemütvollen, sondern satirischen Betrachtung zieht. Ein ehrlicher Mann, soweit wir sehen, an Charakter seinem genialen Vorgänger weit überlegen, steht er an poetischem Talent weit hinter demselben zurück. Seine Versmasse sind die des Archilochos, und seine einzige schöpferische That liegt darin, dass er dessen direkt auf einzelne Personen gerichtete Angriffe verallgemeinert hat und so der Begründer derjenigen Satire geworden ist, deren liebenswürdigster Vertreter Horaz, und deren ängstlichster Zeichner Rabener war.

Eine Stufe tiefer steht Hipponax von Ephesus, der Erfinder des Choliambus (Hinkjambus), d. h. derjenigen Art von jambischen Trimetern, in welchen statt des letzten Jambus ein Spondeus eintrat und so den raschen Gang des Verses mutwillig lähmte. Es

ist merkwürdig, wie die Verlängerung einer einzigen Silbe im stande ist, die Grazie eines Verses zu vernichten; wenn der Choliambus trotzdem häufig angewandt worden ist, so können wir darin nur eine volkstümliche Neigung erkennen, die einem nahe ans Burleske streifenden Gedankeninhalt eine drastische Form geben wollte. Der Choliamb verhält sich zu einem Trimeter wie eine Gnomengestalt zu einem schöngewachsenen Menschen; und wie die seitherigen Dichter den Adel ihres Geblütes und ihrer Gesinnung in adligen eleganten Formen geoffenbart hatten, so tritt nun das Plebejertum mit seinem mittelmässigen Witz in der Choliambenpoesie hervor. Es sieht wie eine mutwillige Fügung des Geschickes aus, dass der Erfinder dieser Gattung von abschreckender Hässlichkeit gewesen sein soll. Als Sohn des Pythes und der Protis wahrscheinlich unter des Kyros Herrschaft geboren, ist er frühzeitig, vielleicht infolge von Spottgedichten, von den unter persischer Ägide waltenden Tyrannen der Stadt, Athenagoras und Klonas, verbannt worden. Er wanderte nach Klazomenae sah sich aber auch hier bald in einem Krieg mit den Bildhauern Bupalos und Athenis verwickelt, deren Karrikaturbilder der Dichter mit beissenden Versen heimzahlte. Wenn eine späte Notiz erwähnt, der Dichter habe den Bildhauer Bupalos deshalb angegriffen, weil dieser ihm seine Tochter Arete nicht zur Frau gegeben, so ist dieselbe ebenso als Nachklang der Archilochischen Sage aufzufassen wie die von Plinius treffend widerlegte Erzählung, dass die Künstler sich aus Verzweiflung erhängt hätten. Jedenfalls ist es ihm in Klazomenae recht schlecht gegangen; denn in mehreren Fragmenten bittet er um einen Rock, weil ihm vor Kälte die Zähne aneinanderschlagen. Daraus erklärt sich sein grämlicher Sinn zur Genüge. Er soll Hungers gestorben sein.

Von den ihm im Altertum zugeschriebenen zwei Büchern „Jamben“ ist eine grössere Anzahl meist kürzerer Bruchstücke erhalten; aber eben diese Kürze macht es bei den meisten unmöglich, sie in einen bestimmten Zusammenhang zu bringen. Jedenfalls erhielten viele seiner Gedichte direkte Angriffe auf persönliche Gegner; andre mögen in allgemeinerer Fassung, vielleicht in der Art der Satire des Simonides, die Fehler und Laster seiner

Mitbürger gegeisselt haben. Von der Heftigkeit seines Hasses mögen folgende Zeilen einen Begriff geben:

Nehmt mir einmal die Kleider ab, dem Bupalos schlag' ich's Auge aus,
Denn ich bin gewandt, ihr Leute, und mein Schlag fehlt nie sein Ziel.

Wie er über die Frauen dachte, sprechen schon die im Altertum weitberühmten boshaften Verse aus:

Zwei Tage werden durch die Fraun zu Glückstagen,
Der Tag der Hochzeit und wenn tot man sie forträgt.

Hipponax hat nicht nur Choliamben gedichtet, er hat sich auch, wie das erste der beiden Beispiele zeigt, im trochäischen Tetrameter und ebenso im jambischen Trimeter versucht. Mehr noch: das Metrum der Homerischen Gedichte musste ihm, der von der poetischen Herrlichkeit der Odyssee kaum eine Ahnung hatte, zu einer Parodie dieser Dichtung herhalten, in der er echt cynisch die Irrfahrten eines Ephesiers durch die Kloaken seiner Vaterstadt erzählte — ein rühmliches Zeugnis übrigens für die frühzeitige Kanalisation der ionischen Städte. Das sonderbare Machwerk beginnt mit den Worten:

Nenne den Meerschlund mir, o Göttin, Eurymedons Sprössling,
Der die Speisen verschlingt, als hätt' er ein Messer im Leibe.

Niedrig wie seine Stoffe ist auch die Sprache des Hipponax; der Jargon seiner Vaterstadt hat durch ihn seine Verewigung gefunden. Dieser Umstand hat ihn aber schon den alexandrinischen Philologen interessant gemacht und daraus erklärt sich die verhältnismässig grosse Zahl seiner Fragmente. Seine poetische Bedeutung ist gering: nichts von wirklich poetischer Stimmung, nirgends eine geistreiche Wendung; und wie schwach seine Phantasie war, beweisen die wenigen matten Ansätze zu bildlichem Ausdruck. Er war eben trotz des Rosenöls, mit dessen Kenntnis er prahlt, ein Plebejer durch und durch, voll Vorurteil — wie er denn die Apotheker fortwährend als Giftmischer verschreit —, mit beschränktem Horizont, derb, ja gemein, nicht ohne Verstand, aber ohne wirklichen Humor, der sich ein Vergnügen daraus machte, den Klatsch der Gasse mit wenig Witz aber viel Behagen und in — zu seinem Lobe sei's gesagt — fliessenden Versen weiterzu-

tragen. Insofern vertritt Hipponax in der Poesie dieselbe Richtung, die ein Jahrhundert nach ihm die Rhyparographen Pauson und Pyreikos in der Malerei zur Geltung brachten, als sie Barbierstuben, Küchenzeug u. a. mit aller Sorgfalt darstellten; und selbst die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts gehören in diese Familie mit hinein, denen die naturgetreue Darstellung eines Kindes, welchem seine Mutter die Laus sucht, Ziel und Gipfelpunkt ihrer Kunst war.

Wenn des Hipponax Nachfolger Ananios, von dessen Dichtungen übrigens ausser einem grösseren den Feinschmecker interessierenden Bruchstück nur wenige Worte erhalten sind, seine Machwerke dadurch besonders effektvoll zu gestalten glaubte, dass er ausser dem letzten Jambus des Trimeters auch den vorletzten in einen Spondeus verwandelte — ἰσχιοῤῥωγικοί, „lendenlahm“, nannten schon die griechischen Metriker diese Verse mit Recht —, so beweist das nur, dass auch im feinsinnigen Griechenland Geschmacklosigkeiten möglich waren. Sie blieben aber Ausnahmen; und selbst die einfacheren Choliamben des Hipponax fanden nur spärliche Pflege. Zugleich verloren sie im charakterlosen alexandrinischen Zeitalter völlig ihren stacheligen Charakter. Kallimachos benutzte das Versmass zu Plaudereien über die sieben Weisen, Pythagoras, u. s. w.; Aeschrion von Samos, des Aristoteles Schüler und Liebling, liess seiner Neigung zu Redefiguren und gekünstelten Wendungen in Choliamben freien Lauf; für Phoenix wurden sie die Rahmen kleiner Genrebilder und Herodes schrieb kleine dramatische Szenen, von ihm Μιμίαμβοι genannt, in diesem Mass. Von allen diesen Dichtern ist fast nichts mehr erhalten; und es ist kein Unglück, dass es so ist. Würden doch auch diese Gedichte nur dazu beitragen können, die Poesie der Alexandriner, deren Stärke in der formellen Seite lag, aufs neue in ihrer vollen Kleinlichkeit und Aufgeblasenheit aufzudecken. Aber kraftvoll durch die Jahrhunderte ist der Sinn des Archilochischen Jambus gedrungen; und wenn der deutsche Student den Gegner „in Jamb thut“, so weiss jeder akademische Bürger, wie er das zu deuten hat.

9. Kapitel.

Das sogenannte mittlere Epos.

Wir hatten gesehen, wie sich aus dem Epos heraus die Elegie und neben dieser die jambische Dichtung entwickelt hatte. Aber das Epos war noch nicht erloschen. Es war nur von seinem Höhepunkt gesunken und eine andere jugendfrische Dichtgattung hatte seine Stelle erobert. Neben dieser fristete es sein Dasein, um gelegentlich noch einmal farbenprächtige Blüten hervorzubringen, nie aber mehr zu seiner früheren Bedeutung emporzusteigen. Dazu waren die Zeiten vorbei. Mit dem Beginn der geschichtlichen Zeit, die andere religiöse und gesellschaftliche Anschauungen und Forderungen, andere Staatsformen mit sich brachte, musste eine auf den einfachen Grundlagen einer fast patriarchalischen Staatsform basierte Dichtung sich selbst untreu werden und entarten. Dies konnte nun einerseits in der Weise geschehen, dass, wie wir das bei den späteren Gedichten Homerischer und Hesiodeischer Richtung beobachten konnten, der Grundcharakter des Epos, die gleichen Stoffe möglichst beibehalten wurden und nur in der Ausführung sich die Regungen der neueren Zeit — in Motivierung, Einzelmalereien, Versbau, Wortschatz — geltend machten, oder dass die epischen Dichter ihren ganzen Stolz hinein setzten, neue Bahnen zu wandeln d. h. seither noch nicht oder

nur vorübergehend behandelte Epenstoffe mit aller ihnen zu Gebote stehenden Kunst durchzuarbeiten. Die einen legten den Schwerpunkt in die Genealogien altgriechischer Adelsgeschlechter, andere zogen orientalische Mythen in den Kreis der hellenischen Ideenwelt hinein, wieder andere thaten den gewagten Schritt, historische Ereignisse der jüngsten Vergangenheit in die Form des Epos zu kleiden. So bildete sich vom Beginn der Olympiadenrechnung bis zum Beginn der Perserkriege eine fortlaufende Kette epischer Dichtungen, die sich von der kyklischen Epik aber dadurch recht bedeutend unterscheidet, dass die Einzeldichtungen weder in innerem noch in äusserem Zusammenhang mit einander stehen. Die Dichter des mittleren Epos haben weder eine Schule gebildet, noch zusammenhängende Mythengruppen bearbeitet, wobei es natürlich nicht ausgeschlossen war, dass mehrere Dichter den gleichen Stoff behandelten. Ungleich in ihren Kräften, sehr verschieden in ihren künstlerischen Anschauungen, haben sie alle das Geschick des Epigonentums geteilt, von der Nachwelt vergessen zu werden, während ihre Zeitgenossen sie aus verschiedenen Gründen zu ehren Grund und Stimmung hatten. Wir unterscheiden drei Gruppen, in welche wir die einzelnen Dichter in chronologischer Folge einreihen.

1. Die genealogischen Epiker. Bei Homer spielt die Genealogie noch eine sehr untergeordnete Rolle. Die Helden erzählen gelegentlich von ihrem Geschlecht; aber wir erfahren nur so viel davon, als es dem Dichter im Interesse der poetischen Ökonomie geeignet erscheint. Dem phantasievollen Ionier war eben die lebendige Darstellung der mythischen Ereignisse Hauptsache; und die demokratischen Ordnungen seiner Städte liessen das starre „Familienbewusstsein“ gar nicht zum Erwachen, noch weniger zur Geltung kommen. Anders im Mutterland. Die Grundherren der dorischen und äolischen Landschaften wussten sich länger als ihre Vettern in Ionien im Besitze der Gewalt zu halten; und, unbeweglich wie sie waren, hielten sie auch in der Erinnerung mit zäher Treue an den Thaten und Erlebnissen ihrer Vorfahren fest, deren Geschlecht sie mit Homerischer Naivetät auf einen der Himmlischen, am liebsten auf Zeus selbst zurückführten. Daher

im griechischen Mutterland die Vorliebe für Genealogien, der Hesiod in seiner Theogonie den ersten Tribut gezahlt hatte. An sie wuchsen in Böotien die Eöen an, und unterdessen sorgten schon in den anderen Landschaften andere Dichter für das Vorhandensein von Stammbäumen in metrischer Form. So der freilich etwas in Dunkel gehüllte Bacchiade Eumelos von Korinth, der in einer vielgerühmten, in der Augusteischen Zeit durch eine Prosageschichte gleichen Namens und Inhalts verdrängten Dichtung Κορινθιακά die Sagen seiner Heimatstadt behandelt haben soll. Dass ihm auch eine Titanomachie zugeschrieben werden konnte, erklärt sich aus dem lebhaften kommerziellen und geistigen Verkehr, in dem zu seiner Zeit (um 730 v. Chr.) Korinth mit Kleinasien stand. Arbeiteten hier die Kykliker und dort ein ebenfalls nicht unbedeutender Dichter, so konnte gar leicht bei der Ungenauigkeit der mündlichen Nachrichten später das Werk eines Kleinasiaten dem Korinthier zugeschrieben werden, und umgekehrt. Dass die beiden Epen Βουγονία — in dem wahrscheinlich die Genealogie der Io — und Εὐρωπία — in dem das Geschlecht der Europa behandelt wurde — manchmal ebenfalls für Werke des Eumelos gehalten worden sind, mag sich aus den Beziehungen dieser Sagenkreise zu Korinth erklären. Dem angeblichen Zeitgenossen des Eumelos, Kinaithon von Sparta, wird ebenfalls ein genealogisches Gedicht zugeschrieben, ohne dass man aus den wenigen teils auf Kreta, teils auf Messenien, teils auf Korinth hinweisenden Bruchstücken zu einem sicheren Schluss auf den Hauptstoff seines Gedichtes kommen könnte. Dagegen scheint die früher (s. Kykliker S. 89) erwähnte Telegonie nur durch ein Versehen mit seinem Namen verbunden worden zu sein. — Etwa 80 Jahre später (um 650 v. Chr.) behandelte der Samier Asios die Genealogien der Heroen in den ἔπη γενεαλογικά. Ob seine Schilderungen von der Üppigkeit der Samier, von denen ein interessantes Bruchstück erhalten ist, diesem genealogischen Werk oder einer besonderen „Samischen Archäologie“ angehört haben, ist kaum zu entscheiden; ebensowenig, ob das eben erwähnte Fragment ernst oder spöttisch zu verstehen ist. In letzterem Fall würde die Annahme, dass er nicht vor Archilochos schrieb, durch den Charakter seiner Poesie ge-

stützt. Im Übrigen sind die wenigen von ihm erhaltenen Verse einfach, klar und verständlich geschrieben, ohne besonders originelle Züge aufzuweisen. Die Notiz, dass Asios auch Elegien verfasst habe, ist bei der ziemlich übereinstimmenden Annahme seiner Lebenszeit in der Mitte des 7. Jahrhunderts durchaus glaubwürdig. Endlich wird von Chersias aus Orchomenos (um 600 v. Chr.) berichtet, dass er bötische Sagen in einem epischen Gedichte behandelt habe; von seinen Lebensumständen wird ausser der angezweifelten Nachricht, dass er am Hofe des Periandros von Korinth gelebt habe und bei diesem in Ungnade gefallen sei, nichts überliefert. Ausserdem gab es aber noch einige Epen, die der mutmasslichen Zeit ihrer Abfassung und ihrem Inhalt nach hierher gehören, deren Verfasser aber nicht mehr mit Sicherheit ermittelt werden können. So die ἔπη Ναυπάκτια, die, in der lokrischen Stadt Naupaktos entstanden, ähnlich wie die Eöen Heldenfrauen besangen und dabei, wie aus den erhaltenen Versen hervorgeht, die Argonautensage sehr eingehend berücksichtigten; ferner die Φορωνίς, die den ältesten Teil der so ausserordentlich reichen argivischen Sagen behandelte, und nach Phoroneus, dem „ersten Menschen", dem Sohn des Inachos, benannt wurde; weiter die einem gewissen Hegesinos zugeschriebene Ἀτθίς, über deren Entstehungszeit die Ansichten sehr weit auseinandergehen und deren Inhalt aus den vier erhaltenen, die Gründung von Askra erzählenden Versen nicht festgestellt werden kann; und endlich eine Reihe von Heraklesepen, über deren Wert sich Aristoteles in der Poetik (c. 8) nicht gerade anerkennend äussert. Trotzdem sind die Herakleiden zweier gleich zu erwähnenden Dichter der Ehre gewürdigt worden, von den alexandrinischen Kritikern in den Kanon (s. d.) musterhafter Dichtungen aufgenommen zu werden; und in der That verdienen dieselben vom Standpunkte ihrer Zeit aus betrachtet das Lob, das ihnen Zeitgenossen und Späterlebende gespendet haben. Dass ihre zum Teil glänzende Technik und originelle Manier nichtsdestoweniger auf den Verfall der Gattung hinweisen, dürfen wir in dieser litterargeschichtlichen Darstellung nicht verschweigen.

2. Pisander, Panyasis und Antimachos. Der älteste

dieses Dichterkleeblatts ist der Dorier Pisander aus der rhodischen Stadt Kamirus, um 640 v. Chr. blühend. Von ihm besass das Altertum eine Heraklie in zwei Büchern, in welcher die zwölf Thaten des Zeussohnes erzählt waren und dieser selbst in der von da an stehend gebliebenen Ausrüstung mit Keule und Löwenhaut (Suidas: ἔνθα πρῶτος Ἡρακλεῖ ῥόπαλον περιτέθεικε) geschildert wurde, während der Held früher — denken wir nur an die Hesiodeische „Aspis" — stets in griechischer Bewaffnung gedacht worden war. Diese auffallende Neuerung scheint sich durch die Lage von des Dichters Vaterstadt zu erklären. Die Insel Rhodos bildete ja von jeher eine der Hauptstationen des Verkehrs zwischen Morgenland und Abendland, insbesondere zwischen Phönizien und Hellas. Dort also musste sich der griechische Heros mit dem phönizisch-tyrischen Stadtgott Melkart zu einer neuen Gestalt verschmelzen, und überwog auch in der allgemeinen Auffassung die hellenische Idee, so traten doch orientalische Attribute — und die Löwenhaut ist unzweifelhaft ein solches — dazu. Auch die Zwölfzahl der Arbeiten des Helden scheint der Vorliebe des semitischen Stammes für diese Zahl ihren Ursprung zu verdanken. In den wenigen Bruchstücken kommt die Stelle vor, wie Herakles den nemeischen Löwen erwürgt; eine andere erzählt von der Erlegung der stymphalischen Vögel; eine dritte greift einen — ursprünglich orientalischen — Lieblingsgedanken der hellenischen Poesie auf (vgl. Mimnermos, Stesichoros, Panyasis, Aischylos) und berichtet von dem Sonnenbecher, in dem der Held durch den Okeanos fährt; aus einer vierten endlich erfahren wir, warum die Thermopylen von jeher allen Hellenen so lieb: weil dort Athene dem arbeitsmüden Herakles ein Bad bereitet! Bemüht, das Detail seiner Dichtung planmässig auszuzieren und den pragmatischen Zusammenhang der einzelnen Thaten blosszulegen, ist Pisander der geistesverwandte Vorgänger der Alexandriner, oder, wenn wir wollen, selbst der erste Alexandriner.

Sein mindestens hundert Jahre jüngerer Nachfolger Panyasis that auf dem nun einmal betretenen Weg einen gewaltigen Schritt weiter. Dorier, wie Pisander, und darum der dorischen Heraklessage besonders zugethan, hat er als freiheitliebender Bürger der Stadt Halikarnassos gegen den Tyrannen Lygdamis gekämpft

und in diesem Kampf sein Leben verloren. Für uns gewinnt der gesinnungstüchtige Sohn des Polyarchos ein besonderes Interesse dadurch, dass er Herodots Oheim war. — Schon kündigte sich in Ionien eine Bewegung an, die in ihrem Verlauf zu den bedeutsamsten Ereignissen der griechischen Geschichte führen sollte; die Melik blühte und das Drama regte seine rasch erstarkenden Schwingen. So fällt das Schaffen des Panyasis in eine Periode jugendkräftigen Lebens, und wenn wir auch in bezug auf das Epos das Wort des Suidas gelten lassen wollen, dass er der ermattenden Poesie neuen Aufschwung gab, so wollen wir doch zugleich sagen, dass die Zeit auch ihn emporhob. Von seiner neuntausend Verse in vierzehn Büchern umfassenden Heraklie mussten sich seine Leser umsomehr angezogen fühlen, als sich dieses Epos nicht nur durch ausserordentlich feine Diktion und wohlklingende Sprache auszeichnete, sondern auch durch die feine Verschlingung der Mythen stets von neuem fesselte. In einem Fragment ist die Geschichte von dem Krebs erhalten, der den Helden während seines Kampfes mit der Hydra auf Heras Befehl zwickt, aber sofort von dem Zürnenden zertreten wird; in einem anderen motiviert der Dichter die Fahrt des Herakles im Sonnenbecher damit, dass der übermütige Schütze gelegentlich selbst nach den Göttern zielt und von dem ängstlichen Helios durch diese Gabe freundlich gestimmt wird; endlich wird in mehreren das „Lob des Weines“ gesungen, das der Dichter jedenfalls mit grosser episodischer Kunst irgendwo in seine Erzählung einzuschalten wusste. Demselben Dichter wird ausserdem ein in siebentausend elegischen Versen abgefasstes Gedicht Ἰωνικά zugeschrieben, in dem er ähnlich wie die früher erwähnten genealogischen Dichter die Stammessagen der Ionier behandelte.

Noch unter seinem Einfluss steht Antimachos aus Kolophon, insofern dieser ihm und dem berühmten Homerkenner Stesimbrotos von Thasos wohl die Hauptanregung zum Studium der alten Epen verdankte; aber in seiner mindestens vierundzwanzig Bücher grossen Thebais steht der Freund eines Herodot und dann eines Plato, der noch als alter Mann das Ende des peloponnesischen Krieges erlebt hat, in einer Zeit anderer Ideen und Bestrebungen. Er ist

der erste gelehrte Epiker, der die mangelnde Dichterkraft durch gezierte Darstellung ersetzen zu können glaubt. So ein Mann musste nach dem Herzen der Alexandriner sein, und nicht bloss sie haben ihn geschätzt, auch der kaiserliche Sonderling Hadrian fand an seiner Poesie besonderes Gefallen. In das Volk ist er aber weder bei seinen Lebzeiten noch später gedrungen. Das einzige grössere Bruchstück aus seiner Thebais schildert ziemlich umständlich ein Gastmahl, das Adrastos den gegen Theben ziehenden Helden veranstaltet; ein kleineres ist dadurch interessant, dass der Dichter wieder mit der seit Lesches (S. 84. 88) durch das selbstbewusste „Ich singe" verdrängten Anrufung der Musen beginnt. Ob's ihm aus dem Herzen kam, ist freilich zweifelhaft; denn ein Mann, der in seiner Elegie Λύδη die Qualen seines Herzens nur durch die pedantische Anführung anderer unglücklich Liebenden darstellen kann, ist vielleicht ein grosser Gelehrter, aber nimmermehr ein echter Dichter. Es charakterisiert die Weiterentwickelung der griechischen Poesie, dass gerade dieses Gedicht von den Späteren als unnachahmliches Muster der Technik studiert und nachgeahmt worden ist.

3. Der einzige Vertreter des historischen Epos ist Choerilos von Samos, Zeitgenosse des Herodot, dem er sich in seiner Jugend angeschlossen haben soll. Er scheint den grössten Teil seines Lebens in Athen zugebracht zu haben, wurde in hohem Alter Gegenstand der Aufmerksamkeit des mächtigen Lysander, der ihn als Sänger seines Ruhmes wünschte, und starb am Hofe des makedonischen Königs Archelaos infolge einer Magenverstimmung. Seine entschiedene Neuerung bestand darin, dass er es wagte, einen historischen Stoff jüngsten Datums, den zweiten Perserkrieg des Xerxes, zum Gegenstand seines Epos Περσικά zu machen. Das Gedicht hatte eine Zeit lang Erfolg, die Athener ordneten sogar seine Lesung in den Schulen an — eine Ehre, die unter den Epikern bis dahin nur dem Homer zuteil geworden war —; doch scheint ihm dazu mehr der dankbare Stoff als eine besonders ausgezeichnete oder originelle Behandlung verholfen zu haben. Später, als die Generation der Marathon- und Salamiskämpfer ausgestorben war, schwand das Interesse, und selbst die Alexandriner

bekümmerten sich wenig um einen Dichter, der ihnen, den Fragmenten nach zu urteilen, zu einfach schrieb. Von ihm ist zuerst das Wort von dem den Stein aushöhlenden Tropfen gebraucht worden; er bezeichnet — und es ist dies für die Entwickelung der Metapher charakteristisch — Felsen und Flüsse als Knochen und Adern der Erde, und endlich erfahren wir aus einer Stelle seiner Dichtung, wo er von dem aus Deutschland kommenden Bernstein spricht, dass der geographische Horizont der Griechen sich in jener Zeit zu weitern begann. Choerilos hat keinen Nachfolger gehabt, aus natürlichen Gründen. Widerstreitet ein geschichtlicher Stoff, und nun gar wenn er aus der Gegenwart genommen ist, an und für sich der epischen Behandlung (Wildenbruchs „Vionville" und „Sedan" mögen dies für die neueste Zeit erweisen!), so kamen in Griechenland schwerwiegende Momente dazu, die Ausbreitung dieser Dichtgattung unmöglich zu machen. Hatte doch die ganze genealogische Epik zur Historiographie gedrängt! Nun kam die grosse Zeit der Perserkriege, die alle Gedanken auf die Gegenwart, auf ein Erfassen und Ausführen der realen Aufgaben der Gegenwart lenkte, und diese Realität konnte nur in einer klaren Prosa verewigt werden. So klang die einmal angeschlagene Saite des historischen Epos durch die Griechenwelt, um dann für immer zu verstummen.

10. Kapitel.

Die melische Poesie.

Allgemeines.

Mit den Erzeugnissen der jambischen Poesie hatte sich die poetische Gestaltungskraft der Ionier erschöpft. Sie hatten dem Vaterlande das Epos, die Elegie und den Jambus geschenkt und in allen drei Gattungen eine bewunderungswürdige Frische der Auffassung und Darstellungsfähigkeit bewährt. Aber ihr Sinn haftete doch vorwiegend am Äusseren. Kamen einmal Zeiten, in denen Vertiefung der Persönlichkeit, ausgereifte Charaktere verlangt wurden, so mussten sie anderen Stämmen weichen. Sie hatten — um ein von ihnen vielgebrauchtes Bild zu gebrauchen — abgeblüht; ein Glück für Hellas, dass auf dem heimischen Boden sofort andere lebenskräftige Pflanzen emporwuchsen. Die Dorier und Äolier haben die Erbschaft der Ionier angetreten. Anderen Geblütes, in andersgearteten Landschaften und Lebensanschauungen aufgewachsen als die Ionier, haben sie auch die Poesie in einer ganz eigentümlichen Weise weiter gestaltet. Musikalisch beanlagt und sangesfroh haben sie das Lied (μέλος) geschaffen, die Dorier das Chorlied, die Äolier das Einzellied. Damit verband sich ein ungeheurer Zuwachs an metrischen und musikalischen Formen und mit diesen ging dann wieder eine bis aufs höchste

gesteigerte Fähigkeit Hand in Hand, der leisesten Schwingung des Gedankens durch Wort und Ton, Rhythmus und Geberde entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Freilich werden wir die griechische Melik — mit diesem Namen haben sie selbst diese Art der Lyrik bezeichnet — in ihrer Grösse nie vollständig würdigen können, denn was wir haben, ist eigentlich nur ein ungeheurer Trümmerhaufen, aus dem wenig erhaltenes Gemäuer und als einzige Säule Pindar hervorragt. Gerade das, was dem Litteraturforscher das Allerwertvollste ist, die geheimen Beziehungen der einzelnen Dichterpersönlichkeiten zu einander, der Einfluss von Landschaft und Zeitrichtung, das Urständige des dichterischen Individuums — alles dies werden wir in der griechischen Lyrik nur in den seltensten Fällen eingehend verfolgen können. Aber trotzdem lässt sich auch in den erhaltenen Resten eine gewisse Entwickelung nicht verkennen, ein Fortschreiten vom Einfachen zum Reicheren, vom Keim zur Blüte — aber auch zum Verwelken. Auch die griechische Lyrik hat wie das Epos und das Drama eine bestimmte Blütezeit, um dann rasch abzusterben. Diese Blütezeit beginnt mit der Befestigung des spartanischen Staates (um 630 v. Chr.) und endigt mit der Entwickelung des Dramas, dem sie ihre besten Säfte abgibt (um 460 v. Chr.).

Die griechische Lyrik ist nie so innerlich geworden wie unsere Lyrik. Wir fassen unsere Objekte tiefer als die Alten. Das Weib, das Vaterland, Gott — wir stehen ihnen anders gegenüber als selbst der feingebildete Athener. Dazu kommt, dass sich der moderne Dichter seinem Leser anders ausspricht als der hellenische seinem Hörer. Sein Gedicht ist für eine stille Stunde bestimmt, in der sich sein Leser von dem Welttreiben zurückzieht; warum sollte er diesem seinem besten Freunde nicht seine innersten Gefühle mitteilen? Das griechische Lied aber ist vorwiegend dem Gottesdienst, der Volksfreude, der Gesellschaft gewidmet; es wendet sich an mehrere, oft an eine stattliche Versammlung. Ferner verlangt es musikalische Begleitung — und schon mit der Anwesenheit einer zweiten Person hört das lyrische Selbstgespräch auf —, oft orchestische Darstellung. Es ist einleuchtend, dass gerade die beiden letzten Gesichtspunkte für

die formelle Gestaltung des Liedes von besonderer Bedeutung sind, und dies um so mehr, da der Dichter in der Regel auch der Komponist seiner Dichtung, und wo dieselbe orchestische Darstellung erforderte, auch Einüber und Leiter des Chores war. Damit, dass die musikalische Fassung fast aller uns erhaltenen Lieder verloren gegangen ist, ist uns für immer ein Stück ihres Wesens entschwunden und es bleibt jetzt fast lediglich unserer durch wenige sichere Nachrichten in Schranken gehaltenen Phantasie überlassen, das Verlorene im Geist zu ergänzen. Doch mag es zur Vermeidung falscher Vorstellungen nicht überflüssig sein, wenn wir einige Worte über die Entwickelung und den allgemeinen Charakter der griechischen Musik hier einfügen.

Zunächst mag die Bemerkung vorausgeschickt werden, dass die griechische Musik das, was wir Harmonie nennen, eigentlich nicht kennt; sie hat nur die Melodie entwickelt, und wo von Instrumentalbegleitung die Rede ist, müssen wir als Regel annehmen, dass dieselbe die Melodie im selben Ton oder in der Oktave begleitet. Bei dem ausgesprochenen Sinn der Griechen für künstlerische Klarheit konnten sie kaum auf den Gedanken verfallen, andere Stimmen oder Instrumente neben der Hauptstimme in anderen Tönen hergehen zu lassen; das musste — was man auch sonst dafür sagen mag — das Verständnis erschweren, und so blieben Neuerungen, wie die merkwürdige Archilochische, vereinzelt. Im ganzen gehen also Stimme und Instrument unisono; der Begriff des Akkordes ist den Griechen nicht aufgegangen. Daraus erklärt sich zur Genüge die verhältnismässig schwache Entwickelung der Instrumentalmusik. Das gesprochene oder gesungene Wort war eben immer Hauptsache, der Ton nur der Gehilfe des Wortes. Wie denn schon Aristoteles sagt: „Die Musik ist nichts als ein verstärkter Genuss der Poesie; sie hat die Aufgabe, in der Seele des Zuhörers das Gefühl und die Ideen zu wecken, welche geeignet sind, das vollständige Verständnis des poetischen Wortes zu erleichtern. Doch dieses bleibt der Mittelpunkt, um welchen sich alle Elemente der Ausführung gruppieren müssen.“ Ist somit die Stellung der Musik als einer Dienerin der Poesie bestimmt, so wollen wir nicht vergessen, dass

die lyrische Poesie der Griechen dieser Dienerin nie hat entbehren können. Nur das gesungene Lied war für den Griechen das Lied.

Schon in der Sage erscheint die Musik in inniger Verbindung mit der Poesie. Orpheus bezaubert mit Gesang und süssem Saitenspiel Lebendes und Unbelebtes; und wenn der Sänger am phäakischen Königshof die Ruhmesthaten der Helden singt, so präludiert er auf der Harfe. Diese und die Flöte scheinen die ältesten Musikinstrumente der Griechen gewesen zu sein; und wenn man nach der Einfachheit und leichten Herstellungsfähigkeit des Instrumentes einen Schluss auf sein Alter machen darf, wird wohl die Flöte das ältere sein. Das kräftige Rohr, das an den Ufern des Eurotas wuchs, gab ein brauchbares Material ab, und es ist gewiss uralte Überlieferung, wenn in Sparta auch später noch das Flötenspiel mit Vorliebe gepflegt wurde. Dieses älteste Flötenspiel entbehrte aber noch jeder festen tonischen Ordnung. Sobald es aber einmal — und hier gehen Phrygien und Lydien voran — in den Dienst des Kultus gestellt, zur Begleitung der Prozession oder des ekstatischen Tanzes zu Ehren der Kybele benutzt wurde, kann ihm wenigstens eine rhythmische Ordnung nicht gefehlt haben. Diesen Zustand griff gegen Ende des 8. Jahrhunderts der Phrygier Olympos, der erste griechische Komponist, mit Energie auf. Das vortreffliche Material, das ihm seine engere Heimat zu Fertigung von Flöten im Buchsbaumholz bot, gab ihm Veranlassung, das Instrument soweit zu vergrössern oder genauer zwei Flöten derart zu verbinden, dass er auf ihnen sieben Töne spielen konnte, deren eigentümliche und seitdem auf allen phrygischen Flöten beibehaltene Tonfolge (d e f g h a c) von da den Namen der phrygischen Tonart führt. Eine richtige Melodie war erst jetzt möglich.

Und weil er zugleich ein erfindungsreicher Kopf war, hat er in dieser Tonart und in bestimmtem Takte Melodien für die Flöte — also reine Instrumentalmusik! — komponiert und diese Kompositionen irgendwie notiert (ein eigentliches Notensystem haben freilich erst die Pythagoräer erfunden). Nun war erst ein geordnetes Zusammenspiel gleichgestimmter Flöten und damit ein starker wirklich musikalischer Effekt möglich. Olympos und seine Schüler

sind nach dem griechischen Mutterland ausgewandert, und es stimmt ganz mit den thatsächlichen Verhältnissen, wenn als Ziel ihrer Wanderung Sparta, in dem ja schon vorher das Flötenspiel gepflegt worden war, ausdrücklich bezeugt wird.

Es ist kaum möglich, die gewaltigen Neuerungen seines Zeitgenossen Terpander auf kitharistischem Gebiet ausser Beziehung zu Olympos zu setzen. Die Äolier auf Lesbos — und dorther stammt Terpander — waren aus Böotien auf die Insel gekommen und hatten die in ihrem alten Heimatland von den pierischen Thrakern gelernten ersten Elemente der Musik in ihre neue Heimat mit hinüber genommen — eine Thatsache, welche die Legende von der nach Lesbos schwimmenden Leier des Orpheus poetisch wiedergibt. Es ist demnach wohl kein Zufall, wenn der Äolier Terpander der Reformator der Kitharamusik wird. Er soll um 670 v. Chr. bei den gerade erst eingerichteten musischen Wettkämpfen zu Ehren des Apollo Karneios in Sparta den Siegeskranz erhalten haben, ausserdem viermal in den pythischen, also ebenfalls Apollinischen, Wettspielen zu Delphi Sieger geblieben sein. Welchen Vorzügen verdankte nun Terpander diese auffallenden Erfolge? Ebenso wie Olympos den vier Tönen der alten phrygischen Flöte drei neue hinzugefügt, hat Terpander die bis dahin vier Saiten tragende alte Phorminx zur siebensaitigen Kithara (Heptachord) umgewandelt. Damit war nicht nur für die Kithara selbst eine reichere Melodiebildung ermöglicht, es war auch, da die Kithara durch ihren leiseren Klang noch mehr als die Flöte zum begleitenden Instrument geeignet schien, die freiere Entfaltung der menschlichen Stimme möglich gemacht. Und so hängt denn mit dieser ersten Neuerung seine zweite aufs engste zusammen, dass er zuerst poetische Stücke mit musikalischen Noten versehen und, was wieder sofort erklärlich war, selbst neue Stücke gedichtet und komponiert hat. Er ist also nicht nur Musiker, sondern auch Dichter, der seine eigenen Dichtungen zur Kithara sang; daher nennen ihn die Griechen nicht κιθαριστής, sondern κιθαρῳδός. Ganz glaublich ist der Bericht, dass er das Skolion, das Tischlied, in Griechenland eingeführt; blühte doch diese Gattung schon früher in dem alles Gesellige pflegenden Lydien, dessen Gebiet und Gedankenkreis

dem Lesbier nicht fern lag. Von besonderer musikalischer Bedeutung sind seine Nomen (νόμοι, festgesetzte Gesänge), alte Kultgesänge — Choräle würden wir sagen —, die er gesammelt, bearbeitet und wahrscheinlich durch eine Art von Notation fixiert hat. Die Tonart, in der seine Kithara gestimmt war und die daher auch seinen Kompositionen zu Grunde lag, war die dorische (E-moll). Vielleicht hat er auch zuerst kleine mnemotechnische Hilfsmittel benutzt, Wort und Weise dem Gedächtnis leichter einzuprägen; und es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein ganz eigentümliches Stück der Pindarischen Kunst sich auf dieselben freilich noch unfertigen Vorbilder zurückführen lässt.

Bald nach Terpanders Tod scheint die kitharodische Kunst etwas zurück, dagegen die durch Klonas von Tegea vervollkommnete Auletik oder vielmehr Aulodik (Komposition von Dichtungen mit Flötenbegleitung) mehr in den Vordergrund getreten zu sein. Dagegen bezeichnet die Ankunft des Kreters Thaletas (um 600) in Sparta wieder einen entschiedenen Aufschwung der kitharodischen Musik. In Kreta, das ja durch Verfassung und Sitte den Spartanern sympathisch war und mit dem man schon vor Lykurg nicht nur in Handelsbeziehungen stand, war das religiöse Tanzlied zu einer hohen Ausbildung gekommen. Hier war zuerst ein Chor zu einer orchestischen Einheit zusammengetreten, und der eigentümliche Rhythmus dieser Chöre — der Name des am häufigsten gebrauchten Versfusses, des Kretikos _ ᴗ _, hat die Erinnerung an den Ursprung bewahrt — musste da, wo man an die einförmigeren Rhythmen der Nomen gewöhnt war, von überraschender Wirkung sein. Als nun Thaletas diese Hyporcheme (ὑπορχήματα), in denen ein Chor von Jünglingen zum Tone der Kithara sang und sich rhythmisch bewegte, in Sparta einführen wollte, gestatteten es ihm die konservativen Spartaner zunächst nur an den γυμνοπαίδια, dem spartanischen Jugendfeste. Aber bald werden sich seine Neuerungen völlig eingebürgert haben, und es ist ein Zeugnis für das Beruhigende, Versöhnende seiner Musik, wenn berichtet wird, dass er durch sie einen Aufruhr in Sparta beschwichtigt habe.

Polymnestos von Kolophon und Sakadas von Argos, beide

Auloden, also Komponisten von Liedern, die unter Flötenbegleitung gesungen wurden — nicht die ersten, denn Klonas war ihnen hier vorangegangen und in Kleinasien war vielleicht schon vor diesem Künstler die Elegie mit der Flöte begleitet worden — scheinen im ganzen den Charakter der von Thaletas eingeführten Musik für ihr Instrument ausgebildet zu haben. Ihnen wird die Erfindung neuer Tonarten zugeschrieben, für die wir wohl auch immer eigens gebaute Instrumente annehmen müssen. Ein Zeichen für die Annäherung der Flöten- an die Kitharamusik ist es, dass Sakadas für die Kithara komponierte Stücke auf der Flöte gespielt haben soll. Wie weit oder ob überhaupt sich diese Komponisten dichterisch bethätigten, ist nicht mehr nachzuweisen und streng genommen auch ohne Belang. Wichtiger ist die Notiz, dass Sakadas den νόμος τριμερής erfunden habe, den dreigeteilten Nomos, in dem jeder einzelne Teil in einer anderen Tonart gespielt wurde. Da diese Kompositionen doch wohl als Begleitungsmusik orchestischer Chöre zu denken sind, so vermute ich, dass durch diese tonische Dreiteilung eine orchestische Gliederung angedeutet werden soll. Wir hätten also hier die erste musikalische Darstellung der Strophe, Antistrophe und Epode. Und damit kommen wir auf den zweiten Punkt, der bei der Beurteilung der griechischen Lyrik nicht ausser Acht gelassen werden darf, die Frage nach der griechischen Orchestik.

Schon bei Archilochos finden sich die Ansätze zur formalen Weiterentwickelung der lyrischen Dichtung. Neben den sich abwechselungslos wiederholenden jambischen Trimetern und trochäischen Tetrametern erscheint die Epode als Verbindung zweier in ihrem Umfang ungleicher Versreihen. Damit ist der Anfang zur Strophenbildung gemacht. Aber die Epode hatte bei Archilochos noch keinen eigentümlichen Charakter, insofern er es noch nicht verstanden hat, diese kleinste Strophe zur Darstellung bestimmter Gedankengebiete und -reihen zu vernutzen. Aber es wird wohl nicht lange gedauert haben, bis man die melische Poesie wirklich strophisch gliederte. Schon die Dichtungen Alkmans, gegen Ende des siebenten Jahrhunderts, zeigen die ersten Ansätze zu weiterer Entwickelung. Bald stellte man einem in einer Strophe ausge-

sprochenen Gedanken einen neuen in derselben Form (Antistrophe) entgegen und gab dann beiden durch einen dritten vermittelnden Gedanken (Epode) einen befriedigenden Abschluss. Oder man arbeitete den einen Hauptgedanken so bis ins einzelne aus, dass das ganze Gedicht als eine Strophe erschien. Demnach unterscheidet man zwischen einfachstrophischen Gedichten, in denen sich eine bestimmte Strophenart — der gleiche Vers, würden wir heute sagen — wiederholt, antistrophischen Gedichten, in welchen einer Strophe eine in demselben Versmass gedichtete Strophe gegenübertritt, dann aber vielleicht ein zweites, drittes, ja viertes Strophenpaar in neuen Rhythmen folgt, und endlich monostrophischen Dichtungen, bei denen das ganze Gedicht sich aus einer metrischen Grundform entwickelt und, wie gesagt, eigentlich nur eine Strophe bildet. Bei der letzteren Form hatte die Willkür des Dichters natürlich den freiesten Spielraum, und so musste sie bei schwindender poetischer Gestaltungskraft notwendig zur rhythmischen Prosa werden, wie das der athenische Dithyrambus, der letzte Ausläufer der älteren griechischen Lyrik, schlagend beweist. Meister in der auch uns vertrauten einfachstrophischen Komposition waren vor allen Alkaios und Sappho. Es gab sich von selbst, dass die einmal erfundenen und bewährten Strophen bei ähnlichen Themen wieder und wieder angewendet wurden, und so ist der Bestand der Strophengattungen dieser Art, unter denen die Alkäische und Sapphische durch Eleganz und häufige Anwendung hervorragen, erklärlicherweise nicht sehr gross. Schrumpft doch auch die scheinbar so grosse Zahl unserer modernen Liedstrophen bei näherer Betrachtung auf ein Minimum zusammen. Natürlich konnte hier, wo ein einzelner singt und sich selbst begleitet, von Orchestik nicht die Rede sein. Ganz anders steht die Sache bei der antistrophischen Komposition.

Diese unserem Geschmack zunächst so wenig zusagenden Gebilde erklären sich nur aus dem Wesen der Orchestik und der Vereinigung derselben mit der Poesie. Unsere Kulte, unsere Volksfeste kennen keine Chorreigen; dem Griechen und ganz besonders dem Dorier waren sie zum Götterkult unentbehrlich und zur Festfeier notwendig. Liess nun ein sinnreicher Chormeister

seinen χορός, d. h. die zu einer taktischen Einheit verbundenen Personen halbchorweise eine Strecke auf dem Festplatz in bestimmtem Rhythmus durchmessen, so dass erst der eine, dann der andere Halbchor unter Absingung eines bestimmten Textes dieselben Bewegungen ausführte und mit einer dritten kleineren Bewegung, vielleicht nur einigen Taktschritten „an Ort“ abschloss, und war er Poet genug, die Rhythmen mit entsprechenden Gedankenreihen zu füllen, so war die antistrophische Komposition gefunden. Entsprechende Instrumentalbegleitung konnte den Eindruck nur verstärken. Hier sind Simonides und Pindar die grössten Meister. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der Bewegungskombinationen, der Verschiedenheit der Anlässe und der grösseren Allgemeinheit der in diesen antistrophischen Dichtungen verwendeten Gedankengruppen konnte hier keine feststehende Form entstehen. Jeder Dichter musste eben der Veranlassung, dem Inhalt, auch der Lokalität, in der ein solcher Chor aufgeführt werden sollte, entsprechend neue Formen schaffen. Neben den eigentlichen Lyrikern haben auf diesem Gebiet die Tragiker in kunstreicher Gestaltung der lyrischen Partien ihrer Dramen grosses geleistet. Aber die Kunst führte endlich zur Künstelei; die Gattung sank in ihrem poetischen Werte, und endlich führte in Athen der Geldmangel ihren Untergang herbei. Der monostrophische Dithyrambos konnte nur den traurigen Beweis liefern, dass die alte echte Gesetzmässigkeit, durch die Sparta und Athen gross geworden, selbst aus dem Bereich der Künste für immer entschwunden war. —

Die Entwickelung der melischen Poesie beginnt etwas später als die der elegischen und jambischen und umfasst, wie wir gesehen haben, einen Zeitraum von annähernd zweihundert Jahren. In einem solchen Zeitraum ändert sich der Geist, der Stoff, die Form der Dichtung bedeutend, und trotz der trümmerhaften Überreste der griechischen Lyrik lassen sich doch auch in dieser Beziehung einige sichere Beobachtungen machen. In der älteren Zeit erscheint die individuelle Poesie, das Sololied der Äolier neben dem der Gemeinschaft dienenden Chorlied der Spartaner; später verschmelzen beide Arten und es tritt der für uns unbegreifliche Fall ein, dass der einzelne Dichter seine individuellen Gedanken

durch den Mund des Chores aussprechen lässt, d. h. seine Gedanken zu denen der Allgemeinheit macht. Natürlich lassen sich auf diese Weise nur ganz allgemeine Gedanken ausdrücken, und das Grossartige, das einer solchen Dichtung zu eignen pflegt, wird leicht durch ein leeres Pathos zerstört. Pindar hat diese Klippe glücklich umschifft; über den Unzähligen aber, die an ihr gestrandet, ruht Vergessenheit. Auch in der Stoffbehandlung vollzieht sich insofern eine allmähliche Wandlung, als in der früheren Zeit die Götter, in der späteren die Menschen, Sieger bei den olympischen und anderen Wettkämpfen, die Hauptrolle spielen. Können wir doch bei der griechischen Plastik dasselbe beobachten! In der Form endlich ist ein Fortschritt von verhältnismässig unentwickelten Keimen zur höchsten Kunstblüte unverkennbar. Es gibt in der Litteratur, was die Entwickelung der Form betrifft, keinen grösseren Abstand als den zwischen einer Archilochischen Epode und einer Pindarischen Strophe, und doch reichten hundertundfünfzig Jahre aus, dieses kunstvollste Produkt der griechischen nicht allein, man kann sagen der Weltlitteratur vorzubereiten und zu zeitigen.

Schon in der ältesten Kultus- und Volkspoesie liegen die Keime der verschiedenen Arten der Lyrik, die freilich erst unter den Händen formgewandter und geistvoller Bildner zu wirklichen Kunstwerken geworden sind. Dabei sind religiöse und profane Spielarten im ganzen streng geschieden. Gewöhnlich unterscheidet man:

1. Nomen, „gesetzmässig feststehende Gesänge" zu Ehren der Götter, unseren Chorälen entsprechend, von einfacher Fassung und wohl nie anders als strophisch komponiert.

2. Paeane — so genannt wegen des Refrains: io Paean! —, ebenfalls Kultgesänge, ursprünglich wohl zu Ehren des Apollon, später auch anderer Götter von einem Chor mit orchestischer Bewegung gesungen, im ganzen einfach, wenn auch etwas mannigfaltiger als die Nomen gebildet.

3. Hyporchemata, Tanzchöre, also eine Art geistliches Ballet, bei dem der Tanz den Gesang an Bedeutung überragte. Sollen wir einer Überlieferung glauben, so tanzte ein Chor und

sang nach Vollendung des Tanzes den Text, dessen Inhalt vorher schon choreographisch illustriert worden war. Hier haben wir also einen wirklichen Tanz und insofern erscheinen die Hyporcheme als die heitere Ergänzung der Päane. Es ist für die Beurteilung des Dramas von Interesse, dass Pratinas von Phlius, der Erfinder des Satyrspiels, der letzte Hyporchemenkomponist ist.

4. Hymnen — ein Wort, das verschiedene Gattungen der Chorlyrik in sich vereinigte. Im allgemeinen verstand man unter einem Hymnus einen Lobgesang auf irgend einen Gott, der vom Chor stehend gesungen wurde. Freilich gilt diese letztere Bestimmung nicht von den ebenfalls unter den Begriff der Hymnen fallenden

5. Prosodien, die vom Chor bei Prozessionen gesungen wurden. Waren dabei nur Jungfrauen beteiligt, so nannte man sie

6. Parthenien.

7. Skolien, Wein- und Gesellschaftslieder, für die antike Gesellschaft dasselbe, was für den heutigen Studenten die Kneiplieder.

8. Epithalamien und Hymenaeen, von Jünglingen und Jungfrauen unter Tanz und Flötenbegleitung zu Ehren eines neuvermählten Paares gesungen.

9. Enkomien und Epinikien, Preis- und Siegeslieder zu Ehren gefallener Helden wie siegreicher Wettkämpfer. Endlich bezahlten in den

10. Threnen, die zur Flöte gesungen wurden, die Hinterbliebenen dem Dahingeschiedenen den üblichen poetisch-musikalischen Abschiedszoll.

Durch die Beziehungen auf einen bestimmten Gott und durch seine mit der Zeit eigentümliche Ausgestaltung unterscheidet sich von allen diesen Arten der

11. Dithyrambos, ursprünglich nur ein lebhafter von Flötenmusik begleiteter Tanz zu Ehren des Dionysos. Erst Arion soll ihm einen Text gegeben haben; doch blieb immer der Text Neben-, Tanz und Musik Hauptsache.

Allen diesen Gattungen ist gemeinsam der Vortrag durch einen geübten Chor unter Kithara- oder Flötenbegleitung, den meisten zugleich die rhythmische Bewegung. Dagegen begnügt sich die

12. Ode damit, von einer Person, die sich selbst dazu auf der Kithara begleitet, gesungen zu werden. Die Ode ist also die persönlichste, subjektivste Art der antiken Lyrik und schon deshalb muss sie für uns ein besonderes Interesse haben. Kommt dazu, dass die grösste Dichterin der Griechen sie zur Dollmetschin ihrer Gefühle gemacht hat, so werden wir uns noch lieber in sie vertiefen. Aber ehe uns dies gestattet wird, müssen wir uns mit den Erzvätern der dorischen Chorlyrik bekannt machen.

11. Kapitel.

Dorische Chorlyrik.

Terpander hatte die alten Nomenmelodieen fixiert und damit ihr Weiterleben gesichert; aber künstlerisch ausgebildet waren diese unter Kitharabegleitung gesungenen und abgeschrittenen Weisen nicht. Dazu erhob sie Alkman, der deswegen allgemein als Vater der Chorlyrik gilt. Wahrscheinlich um 670 v. Chr. zu Sardes in Lydien geboren, später — wir wissen nicht, wie — Sklave des Lakedämoniers Agesidas geworden, aber von diesem freigelassen, hat sich Alkman so sehr in dorisches Wesen und lakonischen Dialekt hineingelebt, dass wir ihn billigerweise als Spartaner betrachten dürfen. Dort erscheint er in gereiftem Alter als Dichter und Lehrmeister mannigfacher Chöre und hat, aus verschiedenen Andeutungen zu schliessen, ein hohes Alter erreicht. Die Nachricht, dass er an der Wassersucht gestorben sei, werden wir wohl als Witz der Komiker beiseite legen dürfen, denen die naive Offenherzigkeit des gutmütigen Alten über seine Esslust mehrfach Gelegenheit zu spotten gegeben haben mag. Unter den Bruchstücken seiner Dichtungen begegnen wir zunächst einigen Versen aus Hymnen auf den Zeus Lykaios, die Dioskuren, Aphrodite u. s. w., aus denen wenigsten das hervorgeht, dass er zuerst diese nach und nach starr gewordene und unendlich einfach gebliebene Gattung

reicher ausgestattet hat. Seinen Ruhm aber begründeten seine von Jungfrauen vorgetragenen und getanzten Chöre, die Parthenien. Man hatte ja von jeher in Sparta der Pflege und Ausbildung des jugendlichen Körpers besondere Aufmerksamkeit geschenkt, und wie bei den Jünglingen waren auch bei den Jungfrauen Chortänze seit Alters üblich. Schon die Feste des Apollon und der Artemis gaben dazu Gelegenheit; aber das war der tanzlustigen weiblichen Jugend noch nicht genug, und gar oft wird auf blumiger Wiese der Ringel- und Springtanz getanzt und der Karyatidentanz zum alljährlich wiederkehrenden Fest der Artemis in Karyai vorbereitet worden sein. Aber alle diese Tänze hatten ebenso wie die Männertänze keinen Text. Diesen hat ihnen Alkman gegeben und dadurch in Sparta solchen Beifall gewonnen, dass seine Erfindungen mehrere Menschenalter lang in Übung geblieben sind. Wie eng diese Chöre mit den alten Götterhymnen zusammenhängen, können wir aus dem einzigen längeren, erst 1855 in Ägypten gefundenen Bruchstück zur Genüge ersehen. In dem ersten Teil herrscht der Gedanke: Die Götter strafen Frevelthat. Glücklich, wer thränenlos seine Tage verlebt. Plötzlich aber springt der Dichter zu dem gewiss hier nicht erwarteten Bekenntnis über: Ich aber singe Agido's Lichtglanz und die holde Agesichora. Und nun werden diese beiden jungen Schönen mit allen möglichen Bildern geehrt; ja der Dichter geniert sich nicht, auszusprechen, dass er sie einer ganzen Menge anderer spartanischer Jungfrauen, die sogar namhaft gemacht werden, vorziehe. Derartige Anzüglichkeiten nahm man in Sparta wohl nicht übel; und wer sie übel nahm, den konnte der Dichter mit lächelnder Miene auf andere Verse hinweisen, in denen er sich selbst und seine Schwäche für einen guten Brei oder Käse nicht weniger mitgenommen hatte. War der Bau seiner anderen Jungfrauenchöre dem unsrigen gleich, so begannen dieselben mit dem Preis irgendeiner Gottheit und gingen dann ohne viel Vermittelung zur Besprechung weltlicher Angelegenheiten über, die öfter die Gestalt eines Zwiegesprächs zwischen dem Dichter und einzelnen Chorführerinnen angenommen haben mag. Einzelne Partien wurden sicher nur von einzelnen Jungfrauen gesungen. Ethisch und litterarisch interessant ist aber der

Übergang von der Behandlung göttlicher zur Besprechung weltlicher Angelegenheiten in einem Gedicht: es sind zwei Seelen in einer Brust; und von diesen behält diejenige, welche sich mit klammernden Organen an diese Welt fest hält, das letzte Wort. Also auch hier, wie in den übrigen Gattungen der Poesie, zunehmender Subjektivismus.

Ausser den Parthenien hat Alkman Chöre für Knaben und Männer und gewiss auch gern gesungene Hochzeitslieder gedichtet; wenigstens scheint ein ganz modern empfundenes, von tiefem Naturgefühl zeugendes Fragment, dessen erste Zeilen uns an Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh'“ gemahnen, einem solchen anzugehören. Die erhaltenen Worte lauten:

Still ruh'n jetzo die Häupter der Berg' und tiefe Schluchten,
Meerfels und düstrer Abgrund,
Alle belebten Geschöpfe, genährt auf dunkler Erde,
Tiere der Waldanhöhe, der Bienen thätige Schwärme,
Und tief im Purpurmeere
Ungeheuer: es ruht jetzt auch der Vögel
Fröhlich beschwingtes Geschlecht.*) (Bode.)

Alkman ist kein grosser, aber ein liebenswürdiger Meister, in dem sich die Natur seiner ersten Heimat mit derjenigen seiner neuen Vaterstadt freundlich verband: dorther stammt der heisse Puls des verliebten Dichters, hierhin weist die spartanische Würde des Führers der Jugend. In Sparta hat man ihn noch lange verehrt: hatte er doch dem Biedersinn des Bürgertums einen treuen, allen wohlthuenden Ausdruck verliehen; und das in dem nur wenig mit epischen und äolischen Formen versetzten altlakonischen Dialekt. Eben diese inneren und formellen Gründe standen aber auch wieder der weiteren Verbreitung seiner Dichtungen entgegen: Alkman war und blieb nach Charakter und Erfolg ein Dichter für den Kanton, über den ihn hinauszutragen weder seine zwar mannigfaltigen, aber

*) Ganz ähnlich spricht sich ein chinesischer Dichter in einem, „Deutsche Revue“, Oktober 1882, mitgeteilten Abendliede aus: „Die Sonne hat die Kette des Hochgebirgs überschritten, um sich zum Schlafe zu neigen. Bald werden alle Thäler sich in die Schatten der Nacht hüllen. Der Mond steigt zwischen den Pinien empor und führt die Kälte herauf. Der rauschende Wind und die rieselnden Bäche erfüllen unser Ohr mit reinen Tönen.“

nicht eigenständigen Versmasse, noch seine mit mythischen und heroischen Einzelheiten reich ausgestatteten, aber poetisch doch bescheidenen Dichtungen im stande waren. Aber er hat den Natursinn gefördert und selbst noch einen Anakreon angeregt; und wenn von nun an die Dichter sich dazu verstanden, ihre Dichtungen zu komponieren und selbst mit einem Chore einzuüben, so war dies eine Neuerung, die dem heiteren Sarder angesichts einer lieblichen Jungfrauenschaar beigefallen war.

Einen bedeutenden Schritt weiter that Stesichoros aus Himera in Sizilien, zwischen 630—550 v. Chr. Mag es richtig sein, dass sein Geschlecht aus der von ausgewanderten Lokrern begründeten Kolonie Matauros in Unteritalien stammt, so ist doch sonst Genealogie und Lebensgeschichte unserers Dichters von manchen Sagen umrankt. So nennt ihn eine Quelle Sohn des Hesiod, eine andere schwankt bei der Nennung seines Vaters zwischen den Namen Euphemos und Eukleides: wohl nur Hinweise auf den Ruhm des Sohnes, die ebenso sicher später ersonnen sind, wie der unserem Dichter, der eigentlich Tisias hiess, von seiner Thätigkeit zur Hebung des Chores gegebene, jetzt für ihn zum Eigennamen gewordene Name Stesichoros. Es ist eine anmutige Legende, dass sich eine Nachtigall auf die Lippen des Knäbleins gesetzt und dort lange wundervoll gesungen habe — sonst wird uns aus seiner Jugend und seinem Mannesalter nichts berichtet. In hohen Jahren aber soll der Dichter, der fast sein ganzes Leben in Himera zugebracht zu haben scheint, noch eine Probe seines politischen Scharfblicks abgelegt haben, indem er seine Mitbürger durch die bekannte Fabel vom Pferd und Hirsch vor der drohenden Tyrannis des Phalaris warnte. Umsonst; Phalaris wurde Herr der Stadt und Stesichoros musste vor ihm nach Katana — am Fuss des Ätna — entweichen. Dort ist er hochbetagt gestorben; das Denkmal aber, das ihm die Bewohner von Katana gesetzt, sollte seinen Namen noch auf eine eigentümliche Weise verewigen. Weil es nämlich in der Form eines Achtecks errichtet war, acht Säulen und acht Stufen zählte, galt später das Wort Stesichoros im Würfelspiel gleich Acht, und auch der sprichwörtliche Ruf „Alle Acht“ (πάντα ὀκτώ) scheint damit zusammenzuhängen.

Jedenfalls hatten die Sikuler Recht, wenn sie ihrem ersten und grössten Dichter ein würdiges Denkmal setzten.

Stesichoros lebte in einer innerlich und äusserlich bewegten Zeit. Mit dem Königtum war das Epos abgestorben und die erwachende Melik der Dorier und Äolier war zunächst der getreue poetische Ausdruck der herrschenden Aristokratie. Aber bald beginnt der Unterthanenverstand sich zu regen; das Verständnis für die politischen Aufgaben des Bürgers, seine Pflichten und besonders seine Rechte, nimmt auffallend schnell zu, und das Resultat der unausbleiblichen Reibungen, ja blutigen Revolten ist entweder eine die beiderseitigen Rechte streng regelnde Gesetzgebung oder Trennung der Parteien durch Auswanderung, zu der übrigens in den meisten Fällen Übervölkerung das ihrige beigetragen hat. Damit stehen aber wieder ausgedehnte Seefahrten, namentlich der Ionier, in Zusammenhang, die neben dem realen Gewinn bedeutenden Zuwachs an geographischen Kenntnissen, aber auch mythologischen Vorstellungen brachten. Kein Wunder daher, wenn sich Stesichoros dieser neuzufliessenden Stoffe bemächtigt und durch eine geistreiche, mit grosser Klugheit sich an das Alte anschliessende und doch wieder neuernde Behandlung sofort allgemeinen Beifall gefunden hat. Von seinen sechsundzwanzig Bücher umfassenden Dichtungen sind leider nur eine Reihe von Titeln und wenige Bruchstücke erhalten, so dass man für die Beurteilung seiner dichterischen Bedeutung fast lediglich auf die ihn erwähnenden Schriftsteller angewiesen ist. Danach hat er epische Stoffe zu grossartigen Chordichtungen benutzt und somit Epos und Lyrik in eigentümlicher Weise verschmolzen. So werden die Thaten des Herakles die Grundlage einer Geryonis, die Schicksale der jüngeren Atridengeneration in der Oresteia behandelt gewesen sein. Von dem schönsten Weibe handelt nicht nur die Iliupersis, sondern auch die berühmte Palinodie Helena. Hatte Stesichoros in jener Dichtung zwar dargestellt, wie Helena von ihren Landsleuten hinausgeführt wird, um gesteinigt zu werden, dann aber durch ihre immer noch wunderbare Schönheit alle Griechen so bezaubert, dass sie die Steine fallen lassen und sie als Göttin verehren, hatte er also in dieser berühmten Szene den Triumph der Schönheit

zur Darstellung gebracht, so muss die Iliupersis sonst für die Gemahlin des Menelaos und Paris nicht gerade schmeichelhafte Stellen enthalten haben. Denn — so berichtet die freilich sehr unglaubwürdige Sage — zur Strafe für seine Lästerung habe Helena dem Dichter aus der Unterwelt plötzlich Blindheit gesandt, die erst, nachdem er in seiner Palinodie („Abbitte") Helena poetischen Widerruf geleistet und gedichtet hatte, dass die wirkliche Helena dem Verführer nur bis Ägypten gefolgt, dann aber zurückgekehrt sei, während ein Trugbild ihre Rolle in Troja weiterspielte, ebenso plötzlich geschwunden sein soll. Wahrscheinlich hat Aeschylos in seinem zur Oresteia gehörigen Satyrspiel Proteus dieselbe Wendung der Sage benutzt; sicher Euripides in seiner Helena. Ohne Zweifel gründete sich die Berühmtheit des Stesichoros auf diese lyrisch-epischen Dichtungen, die wir wohl als die Balladen des Altertums bezeichnen dürfen; doch werden ihm ausserdem Hymnen zugeschrieben; und endlich hat er durch geschickte Verarbeitung von Liebeszenen, die er in der sizilischen Volkssage vorgefunden, den Anfang der Romandichtung und zwar speziell der in späteren Jahrhunderten bis zum Ekel durchgehetzten Schäferdichtung gemacht.

Stesichoros hat seine Sagen nicht neu ersonnen, sondern ungeniert bei Homer — er wird ja deshalb Ὁμηρικώτατος genannt — und den kyklischen Epikern seine Anleihen gemacht. Aber er hat die Mythenstoffe verändert, und zwar nicht wie die alten Epiker, die in der Hauptsache nur wegliessen oder hinzuerfanden, wo es ihnen schien, dass etwas für den Gang ihrer Dichtung eingefügt oder abgeschnitten werden müsse, nein, Stesichoros verfeinert die ursprünglich vielleicht rauhe Gestalt der Sage mit bewusster Absicht. Seine Götter werden anständiger als die der Ilias; bei ihm beginnt die Herrschaft der Konvenienz, zugleich aber auch das Vortreten der Liebesleidenschaft, deren Darstellung im Homerischen Epos nur motivisch, nie als Selbstzweck gedient hatte. Also auch hier der subjektivistische Zug der Zeit; und es darf wohl bemerkt werden, dass eine ganze Anzahl von Stesichoros' Dichtungen Frauen zu Hauptpersonen haben. Eine wenn auch noch so knappe Behandlung epischer Stoffe verlangt aber einen grösseren Umfang der einzelnen Dichtung; und der grössere Bau bedingt zugleich einen

höheren Stil. Daraus erklärt sich die Neuerung des Dichters, dass er die von Alkman unsicher begonnene antistrophische Komposition der heroischen Dichtung durch Beifügung der Epode (Abgesang) zum Abschluss gebracht hat und damit der Schöpfer der in der chorischen Poesie fürderhin geltenden Dreiteilung geworden ist. Dass er bei allem Reichtum der metrischen Formen doch mit besonderer Vorliebe sich der anapästischen und daktylischen Reihen bedient, erklärt sich aus dem Zusammenhang seiner Dichtungen mit dem im daktylischen Hexameter abgefassten Epos von selbst. Der Kuriosität halber erwähnen wir, dass auch das von Chr. E. v. Kleist in seinem „Frühling“ verwendete, angeblich von ihm erfundene Versmass (Hexameter mit Auftakt) sich schon bei Stesichoros findet. Ferner erklärt sich aus der grösseren Anlage seiner Dichtungen die selbst aus den wenigen Bruchstücken noch hervorleuchtende Erhabenheit seiner Diktion und die kunstgemässere Gliederung und reichere periodologische Ausarbeitung seiner Sätze — ein in der Entwickelung des Stils nicht zu übersehender Fortschritt.

Wenn bei einer Festversammlung der von Stesichoros eingeübte Chor auftrat und nun in würdigem Festschritt, von der Kithara begleitet, die Thaten oder Schicksale der Heroen sang und hier zuerst Lust und Leid des menschlichen Herzens durch Wort, Weise und Geberde zu ergreifender Darstellung brachte, so können wir uns den Beifall denken, den eine solche Vorstellung gehabt haben mag. Ernstere Männer aber mögen zu dieser Modernisierung ihrer altehrwürdigen Mythen bedenklich die Köpfe geschüttelt haben; und in der That bezeichnet die subjektive, manchmal vollständig rationalistische Umgestaltung der Sage durch den Dichter von Himera den Anfang der bewussten Skepsis. Folgten andere seinen Fussstapfen, so musste bald der ganze Olymp zusammenstürzen. Stesichoros war eben keine echt religiöse Natur; die Schale ging ihm über den Kern. Daher die äussere Pracht seiner Dichtung, die nicht mit Unrecht von einem neueren Historiker als Alexandrinismus bezeichnet worden. Die Alexandriner wussten, warum sie ihn so hoch stellten. Aber auch im Perikleischen Athen sang man gern Partien aus seinen Dichtungen und dass seine

Manier bei dem Volk ganz bekannt gewesen sein muss, geht aus der Parodie in Aristophones' „Frieden“ hervor. Stesichoros hat jedenfalls auf die folgenden Chordichter bedeutend eingewirkt, und wenn er auch in der Kunst des Verses neben dem Riesen Pindar als Zwerg erscheint, ist er doch sein Ahne und hat das vor ihm voraus, dass er immer noch, mit Pindar verglichen, ein natürlicher Dichter ist.

Minder bedeutend, aber durch die Sage von seinem Tod der modernen Welt, namentlich uns Deutschen, viel bekannter ist Stesichoros' jüngerer Landsmann Ibykos aus Rhegion in Unteritalien (um 540 v. Chr.). Einer edlen Familie entstammt, die ihm selbst zur Tyrannis verhelfen zu können schien, zog der unruhige Poet dennoch ein unstetes Wanderleben dem stillen Sitz am heimischen Heerde vor. Zunächst bereiste er Sizilien, wobei ihm das Unglück begegnete, auf dem Wege zwischen Katana und Himera vom Reisewagen herabzustürzen und die Hand zu brechen. Später finden wir ihn auf Samos, wo die Gunst der Tyrannen Aiakes und seines Sohnes Polykrates ihn dauernd fesselte, bis des letzteren tragischer Tod auch ihn wieder zum Wandern veranlasst haben mag. Wie lange er noch dichtend und singend umhergezogen, wissen wir nicht; nur das raunt uns die Sage zu, dass er in der Nähe von Korinth von Mördern überfallen und getötet, dass aber bald darauf die Mordthat durch Kraniche entdeckt worden sei. Aus dieser zuerst um 100 v. Chr. von Antipatros aus Samos litterarisch fixierten Erzählung hat Schiller den Stoff zu seiner herrlichen Ballade geschöpft; aber, mag derselben auch eine wirkliche Thatsache zu Grunde liegen, so, wie sie bei Antipatros gefasst ist, wird sie sich nicht ereignet haben. Es ist eine von den Künstlersagen, an denen gerade Griechenland recht reich ist; schon der nächste Sänger wird das bestätigen.

Die Dichtungen des Ibykos füllten sieben Bücher. Dass er in der Hauptrichtung seiner Poesie dem Stesichoros gefolgt ist, nimmt nicht Wunder. War doch Stesichoros sozusagen sein Landsmann und der Erfolg von dessen Dichtungen so in die Augen springend, dass der jüngere Kunstgenosse nichts Zeitgemässeres thun konnte, als den Spuren des älteren Meisters zu folgen. Demnach

wird er ebenfalls Mythen in lyrisch-epischen Chordichtungen verarbeitet und in der formellen Behandlung, im Bau der Strophen und in der Wahl der Masse, seinen Vorgänger vielleicht sogar übertroffen haben. Aber in einem Punkt geht er völlig über jenen hinaus. Stesichoros hatte die Leidenschaft in die Chorpoesie eingeführt, aber sie immerhin als Leidenschaft seines Helden oder seiner Heldin objektiv dargestellt; in Ibykos' Dichtungen trat der lebhaft empfindende Dichter in vollstem Subjektivismus hervor. Mit glühender Begeisterung malt er namentlich das edle Geschlecht und die hohe Schönheit von Knaben und Jünglingen, die in irgend einem Wettkampf den Preis davongetragen hatten, und der warme Pulsschlag seiner Verse beweist, dass er selber gefühlt, was er geschrieben hat. Manche seiner Gedichte mögen auch ohne Beziehung auf die Sage einfach der Liebe oder der Natur geweiht gewesen sein. Dieses stark sinnliche Element, das uns bei dem Dorier wunderbar erscheint, findet leicht seine Erklärung durch die Überlegung, wie nahe Samos dem weichlichen sinnlichen Lydien und dem poetisch eben erwachten Lesbos liegt; ganz abgesehen davon, dass das ewige Wanderleben des Dichters auf eine leicht erregte, sanguinische, echte Künstlernatur schliessen lässt. Auch er hat, wie Stesichoros, dem immer noch mächtigen Einfluss des epischen Dialektes sich gefügt, freilich nicht ohne gelegentlich — wie das sein Leben erklärt — dorische, äolische und italiotische Wörter mit einzustreuen. Edel im Ausdruck, fein in der Darstellung, aber strenggenommen unselbständig seinen Stoffen und Formen nach, steht Ibykos an dichterischem Gehalt weit unter Stesichoros; aber sein zarter Sang mag die Herzen bezwungen haben, und wir spüren selbst in der Übersetzung eines der wenigen uns erhaltenen Gedichte noch etwas von dem Zauber des Originales. Hier ist es:

Frühling.

Lenz ist da, wo der Quittenbaum
Blüht, vom nährenden Thau benetzt,
Wo's im Garten der Nymphen sprosst,
Trieb an Trieb, und im schattigen
Rebenlaube die Beere schwillt
An den saftigen Ranken.

Ruhlos aber im Herzen tobt
Eros, gleich dem Gewittersturm,
Der von Thrakien her sich wälzt,
Der mit sengender Wut mich fasst
Und die Tiefen der Seele mir
Riesenmächtig erschüttert. (Mähly.)

Obwohl kein Dorier und obwohl viel mehr Komponist als Dichter darf doch Arion aus Methymna auf Lesbos in dieser Übersicht und an dieser Stelle nicht vergessen werden, da er die Entwickelung eines in der späteren dramatischen Poesie bedeutsam hervortretenden Elementes, des Dithyrambos, mächtig gefördert hat. Der Dithyrambos ist ursprünglich ein zum Dionysoskult gehöriger unter Flötenbegleitung getanzter Tanz, den ein Chor zur Veranschaulichung des ursprünglich vielleicht von einer Person unter gleichem Rhythmus mit lebhaftem Mienen- und Geberdenspiel gesungenen Gedichtes aufführt. Zunächst enthielt dasselbe die Schilderung von des Gottes Geburt, später auch von seiner Hochzeit und seinem Tod, und der τρόπος τραγικὸς, die tragische Wendung, die Arion diesen Dichtungen gegeben haben soll, scheint darin bestanden zu haben, dass er die vielen Kämpfe des Gottes, die mannigfachen Verfolgungen, denen er ausgesetzt war, zum Inhalt seiner choreographischen Dichtungen gemacht hat. Seiner choreographischen Dichtungen — sagen wir, denn Arions Hauptneuerung war viel mehr eine orchestische als eine poetische. Er liess nämlich den Chor selbst den Dithyrambos singen, und der Name κύκλιος χορός mag daher rühren, dass der Chor, wahrscheinlich fünfzig als Satyrn verkleidete Männer, den Altar des Gottes Dionysos im Kreis umtanzten. Dass der berühmte Kitharöde dabei das bei dem Dionysoskult vorherrschende Begleitungsinstrument, die Flöte, durch seine liebe Kithara ersetzte, ist erklärlich; doch blieb er dem musikalischen Charakter der Dionysoslieder insofern treu, als auch ihm die phrygische Tonart (D-moll) die tonische Unterlage seiner Dithyramben war. Es ist nicht unwahrscheinlich, das Arion die nicht billige Einführung des Satyrnchores als Hofdichter des Tyrannen Periandros von Korinth auf dessen Kosten bewerkstelligt hat; und in der reichen und üppigen Stadt hat sie gewiss grossen Beifall gefunden. Überhaupt scheint Korinth seine zweite Heimat ge-

worden zu sein; dorthin kehrt er auch nach der grossen italienischen Kunstreise zurück, auf der sein von Seeräubern bedrohtes Leben durch einen Delphin, der ihn auf seinem Rücken bis zur Küste getragen, gerettet worden sein soll. Unzweifelhaft ist auch diese schon von Herodot berichtete und in einem dem Arion selbst zugeschriebenen Gedicht angedeutete Begebenheit eins von den Künstlermärchen, wie wir ein solches eben erst bei Ibykos kennen gelernt. Findet sich doch fast dasselbe Motiv schon in dem Homerschen Hymnus auf Dionysos! Von dem „Danklied" ist es übrigens so gut wie erwiesen, dass es nicht von Arion stammt. Trotzdem mag es, schon zur Vergleichung mit dem formschönen aber marmorkalten Gedichte Schlegels, hier eingefügt werden, da es den Leser aufs einfachste in die „Fabel" einführt und zugleich von der Strophenform, in der Arion gedichtet haben mag, einen Begriff gibt.

Danklied.

Höchster der Götter,
Der du mit schäumender Flut die Lande
Rings umspannst, Meerherrscher Poseidon,
Um dich im Kreis tanzt hüpfend den Reigen
Das kiemenversehene, schwimmende Volk,
Das sich empor mit der Kraft der leichten
Flossen schnellt und die Schuppen sträubt,
Munter sich hebt und hurtig wie Hirsche
Springt und dem Lied voll Andacht lauscht —
Die Delphine, die Kinder des Meeres,
Die in der Hut der göttlichen Töchter
Nereus' stehen und Amphitritens.
Ihr, da ich hilflos schwamm im sizil'schen
Meere, habt mir den Rücken als Schiff
Rettend geboten und Nereus' ödes
Wassergefilde durchfurcht auf Pfaden,
Die vor mir noch keiner betrat,
Als mich die tückischen Männer vom Bord
Ihres meerdurchsegelnden Schiffes
Warfen ins Grausen der purpurnen Flut. (Mähly.)

12. Kapitel.

Das Lied.

Der Widerspruch, der in der Bezeichnung „Chorlyrik“ liegt, ist auch von den bedeutenden seither besprochenen Vertretern dieser Gattung nicht aufgelöst worden. Was ein ganzer Chor vorträgt, kann nur in wenigen Fällen zugleich die wahre Empfindung jedes einzelnen sein, und so bleibt die Chorlyrik nur gesund, wenn sie die allgemeinsten Gefühle z. B. das der Ergebenheit gegen die Götter ausspricht oder in das Gebiet des Epos hinüberschweifend die Erlebnisse, Freuden und Leiden, heldenhafter Gestalten der Vorzeit mit ihrer Sympathie begleitet. Aber es gibt Stimmungen, die zu individuell sind, um einer Masse angehören zu können; ihr entsprechender Ausdruck ist das Lied des einzelnen. Mit diesem individuellen Charakter hängt aber zugleich die Form des Liedes untrennbar zusammen. Der Chor, der in feierlichem Zuge die Gottheit zu verehren kommt oder eine Sage der Vorzeit dem Hörer und Zuschauer verständlich vorführen will, bedarf grosser Formen, ausgebildeter Systeme, breiter und — je nach dem Wechsel des Inhalts — mannigfaltiger Rhythmen. Der einzelne aber, der sein Lied nur dem ihn sanft begleitenden Instrument und den schweigenden Lüften singt, dessen Lunge zudem nur einen bestimmten Kraftaufwand vertragen kann — während

die Möglichkeit der Abwechselung und Ruhe der einzelnen Stimmen im Chor dessen Umfang keine Grenzen setzt — und der, da sein Lied ja rein persönliche Erlebnisse singt, vorwiegend in einer Stimmung verharrt, dieser einzelne wird im ganzen einfache, sich wiederholende Rhythmen wählen und seinen Gesang in bestimmten Zwischenräumen durch Instrumentalinterludien unterbrechen und zugleich binden lassen. So ist die einfachstrophische Komposition, d. h. die Wiederholung derselben kurzen Strophe die Grundform des Liedes nicht nur bei den Griechen, sondern ebenso bei uns Deutschen. Dieses echte Lied aber kann nur da entstehen, wo nicht mehr die Gesamtheit jedes Denken und Fühlen regelt, sondern der einzelne sich als Individuum, als freien Menschen mit eigenem Herzschlag und selbstbestimmter Willens- und Gedankenrichtung fühlen gelernt hat. Dies war bei den geistreichen Ioniern früh hervorgetreten. Aber ihre Lyrik blieb negativ. Sie schienen nur mitzuhassen, nicht mitzulieben: und es blieb den Äoliern vorbehalten, diese positive Seite der Lyrik, von der wir bisher nur vereinzelte Spuren beobachten konnten, mit glänzendem Erfolg in die Litteratur einzuführen. Nicht, dass vor Alkaios und Sappho nicht auch schon manches innig empfundene Liebeslied auf den Lippen des Volkes gewohnt hätte: aber diese beiden haben zuerst, was ihr Herz bewegte, mit vorwiegendem Interesse behandelt, mit Kraft und Ungeniertheit ausgesprochen und ihm zugleich eine Form gegeben, die, an sich musterhaft, den griechischen und römischen Epigonen Vorbild ward und deren schöne Rundung noch später in Deutschland dazu missbraucht worden ist, Trägerin wässerigen Inhalts zu sein. In den Adern des äolischen Stammes pulsierte ein heisses Blut und die freiere Ordnung ihrer Lebensverhältnisse gestattete nicht bloss dem Mann, sondern, wie wir an dem Beispiele der Sappho sehen können, auch dem Weib freies Aussprechen der innersten Gedanken. Merkwürdig aber bleibt es, dass auch hier zunächst aus dem Adel jene Dichtergestalten hervorgehen, deren Name schon für uns ein lieber Begriff geworden ist, wie ja auch die deutschen Minnesänger vorwiegend ritterlichen Standes gewesen sind. Beide Male hat sich edles Geblüt vereint mit edler Bildung vor der Welt bewährt.

Das Leben des Alkaios von Mitylene auf Lesbos fällt in eine höchst unruhige Zeit. Während die Aristokraten der Insel mit den Athenern um den Besitz des Vorgebirges Sigeion in Troas stritten, bereitete sich zugleich im Inneren der Stadt ein Kampf mit der Demokratie vor, der nach heftigem Ringen mit der Tyrannis des Pittakos endigen sollte. In diese Kämpfe hat Alkaios als echter Aristokrat mit seinen Brüdern eingegriffen, und dieser Anhaltspunkt allein ermöglicht eine einigermassen genaue Bestimmung seiner Lebenszeit. Wir erfahren nämlich, dass er bei dem Kampf um Sigeion im Jahre 608 v. Chr. seinen Schild verlor, den die Athener wegen der hervorragenden Stellung des Gegners an bevorzugter Stelle im Athenetempel aufstellten. Darauf beziehen sich die Verse:

Geh, melde meinen Leuten: Gerettet ist
Alkaios zwar, doch ist er der Waffen bar;
Im Tempel der Glaukopis*) hangen
Sie zu Athen nun zusamt dem Schilde. (Mähly.)

Schade, dass das Fragment damit abbricht; sonst wäre es nicht uninteressant, das Gedicht mit den sich auf ein gleiches Erlebnis beziehenden Versen des Archilochos und Horaz zu vergleichen. Jedenfalls hat der warmblütige Patriot Alkaios anders über Ehre gedacht als der frivole Archilochos. In den nun folgenden Kämpfen fortwährend thätig und gelegentlich schon über den Fall eines gefährlichen Gegners, des Tyrannen Myrsilos, triumphierend, konnte es der Dichter und seine Partei doch nicht erreichen, dass die Verfassung in aristokratischem Sinne geregelt wurde; das Volk ermannte sich, vertrieb den Adel und ernannte den weisen Pittakos, von dem noch das Volkslied singt, dass er einst Müller gewesen, zum Ordner des Staates. Nun führte der Dichter längere Zeit ein unstetes Wanderleben, trat wie sein Bruder Antimenides bei fremden Herren in Sold, und vielleicht während dieser unter dem babylonischen Nebukadnezar in den Krieg zog und einen Riesen erschlug, verdiente sich unser Dichter im Lande der Pharaonen seinen Unterhalt, bis die Vorbereitung eines Putsches zur Wiederherstellung der Adelsherrschaft seine

*) Beiwort der Athene.

Anwesenheit in der Heimat verlangte. Allein der Anschlag missglückte und Alkaios kam verwundet in Pittakos' Gewalt. Dieser war grossmütig genug, ihn mit den Worten: „Vergeben ist schöner als Rache“ zu begnadigen, und seitdem scheint Alkaios mit der Herrschaft des friedliebenden und gerechten Äsymneten völlig versöhnt auf Lesbos gewohnt zu haben. Ob er, wie aus ein paar Versen in Sapphischem Metrum geschlossen wird, die Dichterin Sappho geliebt und um ihre Hand angehalten, von ihr aber, wie wiederum aus einigen von ihr in Alkäischen Masse geschriebenen Versen gefolgert wird, abgewiesen worden ist, lassen wir dahingestellt.

Die Gedichte des Alkaios bildeten im Altertum eine Sammlung von zehn Büchern Hymnen, Liebeslieder, Trinklieder und politische Gedichte, von denen jetzt nur noch dürftige Überreste erhalten sind. Die Fragmente seiner Hymnen auf Apollon, Hermes, Athene und Hephaistos tragen kein besonders originelles Gepräge; dagegen muss sich des Dichters eigentlichstes Talent glänzend in den sogenannten Συμποτικά bewährt haben, unter denen wir übrigens nicht bloss Trinklieder, sondern ebenso Liebeslieder und politische Gedichte zu verstehen haben. Eine scharfe Sonderung in diese drei Gruppen ist deshalb unmöglich, weil bei Alkaios ein Trinklied sich gar oft ebenso mit Liebe wie mit Politik befasst und umgekehrt. Immerhin scheint letztere seine stärkste Seite gewesen zu sein, und deshalb waren auch die Gedichte, in denen der energische Parteimann vornehmlich zur Sprache kommt, schon im Altertum besonders gerühmt (siehe z. B. Horatius, Od. II, 13,26 ff.) Köchly hat sie nicht unpassend mit der Marseillaise, Sittl mit ebensoviel Recht mit den Sirventes der Provenzalen verglichen, nur dass die politischen Lieder des Lesbiers nie zu einem eigentlichen Volksliede geworden sind wie das kecke Gedicht des Rouget de l'Isle und dass sie sich nur mit weltlichen Dingen befassen, während die Sirventes doch ganz besonders auf die Geistlichkeit gemünzt waren. Wie Alkaios in einem noch erhaltenen Gedicht die lebendige Schilderung seines Waffensaales mit der Aufforderung an die Genossen schliesst:

> Drum, nachdem wir zum Krieg einmal uns entschlossen, so lasst uns
> Eifrig geh'n ans Werk!

so jubelt er nach Myrsilos' Ermordung: „Jetzt ziemt Trunkenheit, denn Myrsilos ist tot"; aber die völlige Verwirrung aller Verhältnisse erfüllt ihn mit schwerer Sorge, und ihr entringt sich das kräftig-ernste Wort:

Nicht mehr zu deuten weiss ich der Winde Stand,
Denn bald von dorther wälzt sich die Wog' heran
Und bald von dort, und wir inmitten
Treiben dahin, wie das Schiff uns fortreisst,

Mühselig ringend wider des Sturms Gewalt;
Denn schon des Masts Fussende bespült die Flut
Und vom zerborstnen Segel trostlos
Flattern die mächtigen Fetzen abwärts. (Geibel.)

Die Stelle ist auch bemerkenswert, weil hier zuerst der dem Inselgriechen freilich naheliegende Vergleich des Staates mit dem Schiff durchgeführt ist, der bei den späteren Schriftstellern — ich erinnere nur an Theognis, Aischylos und die berühmte Stelle in Sophokles' Antigone — unzählige Male wiederkehrt. Voller Leben und reich an Abwechselung sind seine Skolien, von deren Charakter folgende Bruchstücke ein anschauliches Bild liefern:

Zeus kommt im Regen, mächtig vom Himmel braust
Der Wintersturm, schon starren, von Eis gebannt,
Die Bäche, kaum vermag des Schneees
Lasten der ächzende Forst zu tragen.

Verscheuch' den Frosthauch! Lass von dem Herd empor
Die Flamme lodern, schenke vom Honigsaft
Des Weins ein reichlich Mass und schaffe
Flaumige Kissen, das Haupt zu bergen.

(Vgl. dazu Horatius, Od. I, 9.)

Lass nicht dein Herz stets Stätte der Trübsal sein,
Denn keinem frommt's, den Kummer und Sorge plagt.
Der beste Balsam ist, o Bakchos,
Wein bis zum seligen Rausch zu trinken. (Mähly.)

Aber der Wein ist dem Dichter doch nicht bloss Bringer des „seligen Rausches", er macht auch die Beobachtung, dass der Rebensaft für die Menschen ein Spiegel sei, ähnlich wie Theognis

ihn später noch treffender einen Prüfstein des Charakters nennt. Im ganzen überwiegt in diesen Skolien die Richtung nach heiterem Lebensgenuss; aber selbst das ausgelassene Trinklied wird von ihm in der Regel mit irgend einem gnomischen Gedanken verbrämt. Hierin trifft Alkaios mit Theognis zusammen, dessen Leben und Anschauungen mit Ideal und Schicksal des lesbischen Aristokraten ja noch in mancher Beziehung in Parallele zu stellen sind; von neueren Dichtungen dürfte Bodenstedts „Weisheit des Mirza-Schaffy" die meiste Ähnlichkeit zeigen.

Alkaios' Dichtungen waren zu Athen noch im Zeitalter des Perikles und drüber hinaus beliebt und viel gesungen. Und als dann mit den Tagen Alexanders des Grossen und der Diadochen der Sinn für politische Freiheit abzusterben begann, war es der Dialekt des Dichters, welcher das Interesse der Gelehrten für ihn wach hielt. Damit verband sich ein minutiöses Studium seiner Realien, wie denn Klonas aus Lesbos über eine bei Alkaios vorkommende Napfmuschel eine besondere Abhandlung geschrieben hat. In Rom entzündete Horaz seine Lampe an der Fackel des lesbischen Sängers, und gerade einige der berühmtesten Odenanfänge, wie „Nunc est bibendum" und „Nullam vite prius severis arborem", gehen ganz direkt auf noch vorhandene Stellen bei Alkaios zurück. Doch ist es für den weicheren Lebemann Horaz bemerkenswert, dass er sich einige Schlagwörter und das Hauptversmass seines Vorbildes angeeignet hat, dagegen in der Durchführung der Gedanken an Kraft und Entschlossenheit weit hinter dem energischen Lesbier zurückbleibt. Wie lange dessen Gedichte noch im römischen Reich gelesen worden sind, wissen wir nicht; doch ist seit dem dreizehnten Jahrhundert nach Christus wohl durch den Einfluss eifernder Mönche, die es auf die Vernichtung dieser ketzerischen Lieder abgesehen hatten, die eigentliche Sammlung seiner Gedichte verschwunden. So müssen wir uns auch bei der Beurteilung seiner Leistungen auf die Aussprüche derjenigen beschränken, welche noch so glücklich waren, den ganzen Dichter vor sich zu haben. Darnach erscheint Alkaios als ein „männlicher, gewandter und leidenschaftlicher Geist", klar und ohne Schwanken in seiner politischen Überzeugung, feurig in Liebe und Hass, sinnlich ohne Gemeinheit,

streitbar aber charaktervoller und anständiger als Archilochos, sentenziös aber viel leichtlebiger als Theognis. Krieg, Partei, Gesellschaft, Liebe, Wein — das sind die Hauptbegriffe, auf die er seine Gedanken aufbaut, und wenn ihre Verwendung insofern auch nicht neu ist, als auch schon die älteren Elegiker mit ihnen operieren, so ist doch Alkaios originell in der Handhabung seines Materials. Dazu ist seine Sprache — er bedient sich des äolischen Dialekts — kräftig ohne rauh zu sein, sein Satzbau kurz und gedrungen ohne der Feinheit zu entbehren, ganz das Abbild des zielbewussten energischen Edelmanns. Und wie glücklich findet sich sein Dialekt in das von dem Dichter vorzugsweise angewandte, vielleicht von ihm erfundene Versmass hinein, das seitdem seinen Namen trägt! Die Alkäische Strophe, für welche die von uns gegebenen Proben aus den Skolien als Muster dienen können,*) hält mit ihren vier kräftig aber doch melodisch dahinflutenden Reihen die schöne Mitte zwischen dem knappen Distichon und der breiten Chorstrophe; sie gestattet breiteren gemütlicheren Ausdruck als jenes, ohne, wie diese, durchgeführte Detailmalerei zuzulassen. Ausserdem stellt sie — und das dürfen wir bei dem gesungenen Liede nicht übersehen — eine anmutende musikalische Periode dar.

Alkaios ist im eigentlich Poetischen minder gross als in seinem Charakter. Die Bilder, die er verwendet, sind viel weniger originell als bei Archilochos, und im ganzen sind auch seine Bilder nicht eben zahlreich. Seine Darstellung beweist mehr Willen als Phantasie, und sein Wille ist ein vergoldeter Egoismus. Tiefere ethische Ideen finden sich bei ihm nicht; kein warmer Strahl einer echten Religiosität fällt in diese Sturmflut politischer Erregungen. Aber Alkaios war ein Mann und ein Sprachkünstler, ein Feuergeist, dem wir es nicht vergessen wollen, dass er für seine Überzeugung nicht bloss geredet, sondern auch gestritten und gelitten hat.

Es gibt eine schöne antike Gemme, deren Bildschmuck, das Porträt einer Frau, unsere Aufmerksamkeit unwiderstehlich

*) Die besten deutschen Gedichte in der Alkäischen Strophe sind von Klopstock, Hölderlin und Platen.

an sich zieht. Unter der nicht allzugrossen gradlinigen Nase ist der kleine Mund schmerzvoll zurückgebogen, das Auge blickt träumerisch und der vorgebeugte Kopf deutet auf schwermütiges Sinnen. Das ist das Porträt der „zehnten Muse“, der „pierischen Biene“, des „weiblichen Homer“, das Bild Sappho's. Was sie einst in stolzem Selbstbewusstsein ausgesprochen: μνάσεσθαί τινά φημι καὶ ὕστερον ἄμμεων (Noch spät wird mancher meiner gedenken), es hat sich erfüllt, und noch jetzt blicken wir mit Bewunderung und stiller Sympathie zu dieser wirklichen, genialen Dichterin auf. Das Liebeslied, namentlich das Lied der Liebessehnsucht, ist ihr Ruhmestitel; und wenn uns Modernen, die wir an Geibelsche Durchgeistigung der Liebeslyrik gewohnt sind, dieses Liebeslied allzu glühend, allzu stürmisch erscheinen mag, so dürfen wir eben nicht vergessen, dass Liebe von den Griechen überhaupt weniger geistig gefasst geworden ist, als wir es verlangen. Die Kulturentwickelung der Menschheit schreitet vom Sinnlichen zum Geistigen vor, und wenn unsere modernen Sprachen, die deutsche zumal, im Vergleich mit den antiken unendlich viel schwächer an sinnlicher Anschaulichkeit, aber ebensoviel reicher an geistigen Begriffen erscheint, so ist das nur ein Spiegelbild der Entwickelung der Völker. Wundern aber muss es uns, dass eine Frau aus guter Familie es wagen darf, ihre Gefühle der Öffentlichkeit darzustellen, ohne der Unweiblichkeit, ja der Frechheit geziehen zu werden. Aber Sappho war eine Lesbierin; und wo die Herzen lebendiger schlugen, konnte auch eine ungenierte Gefühlsäusserung keinen Anstoss erregen. Ausserdem hat ja die Dichterin ihre Poesien nicht beim Buchhändler veröffentlicht; für ihre Freundinnen gedacht und niedergeschrieben, wurden sie zunächst nur in engeren Kreisen bekannt, bis ihre Vortrefflichkeit den Wunsch erregen musste, sie weiter verbreitet zu sehen, und so sind sie nach und nach in die Welt gedrungen. — Sappho oder, wie sie sich selbst nennt, Psappha, stammt wie ihr Zeitgenosse und Verehrer Alkaios höchstwahrscheinlich von Mitylene auf Lesbos. Möglich, dass sie zu Eresos geboren ist; aber sie muss früh mit ihren Eltern Skamandronymos und Kleis nach der Hauptstadt gekommen sein. Später verheiratete sie sich, und es liegt kein zwingender Grund vor, die schönen Verse:

Mir erblüht ein schönes Mädchen,
Schlüsselblümlein*) gleicht es,
Prangend in der Anmut Reizen,
Meine holde Kleïs,
Die mir nicht um Lydien feil ist,
Nicht ums liebe Lesbos. (Nach Mähly.)

nicht auf ihre eigene Tochter zu beziehen, die sie nach der Grossmutter Kleïs genannt hatte. Als Mitglied einer der Adelsfamilien musste sie bei der plötzlichen Wendung, welche die Dinge zu Gunsten des Volkes und des Pittakos genommen hatten (596), fliehen und begab sich nach Sizilien. Wir wissen nicht, ob sie dort gestorben oder wieder in die Heimat zurückgekehrt ist. Sollte ersteres der Fall sein, so würde die einzige bedeutende und völlig glaubwürdige Notiz, die wir noch über ihr Leben besitzen, auf die Zeit vor dem Exil zu beziehen sein. Sie sammelte nämlich eine Schar lernbegieriger und schöner junger Mädchen, eine Atthis, Damophila, Gyrinno, Mnasidika und andere, um sich und unterrichtete dieselben in Poesie und Musik — der erste litterarische Salon, von dem die Kunde geht. Das Verhältnis zwischen Lehrerin und Schülerinnen war sehr innig und scheint namentlich von Seiten der ersteren mit südlicher Leidenschaftlichkeit und — Eifersucht gepflegt worden zu sein. Wenigstens sind die Verse der Sappho sehr warm gehalten und die allerglühendsten, bei denen es die Dichterin mit genialem Raffinement unentschieden lässt, ob sie einem männlichen oder weiblichen Wesen gelten, sind höchstwahrscheinlich ebenfalls einer Freundin gewidmet. Derartige Extravaganzen der Neigung erklären sich aus dem Stammestemperament, dem individuellen Charakter der Dichterin, aber auch aus den Kulturverhältnissen. Das damalige Griechenland hatte kaum Knaben-, geschweige denn Mädchenschulen. Wenn also eine edle Frau, die ihr Geschlecht zu Höherem berufen fühlte, als zu der dumpfen Unwissenheit, in welcher die griechische Männerwelt sie gebannt hielt, junge Mädchenseelen von ihrem Schlafe löste, ihnen die Augen aufthat für eine neue ungeahnte Welt des Schönen, so ist leicht erklärlich, dass aus die-

*) Ein Wortspiel da Kleis „Schlüssel" heisst.

sem geistigen Geben und Nehmen oft eine schwärmerische Freundschaft erwuchs, die bei der Lehrerin noch gesteigert wurde, wenn ein schöner Leib die Hülle der sich entfaltenden schönen Seele war. Hielt man doch in Lesbos auf Schönheit so viel, dass dort besondere Wettkämpfe der Schönheit veranstaltet wurden, wie dies neuerdings in Ungarn versucht worden ist; was Wunder, wenn eine lesbische Dichterin für Schönheit besonders empfänglich war? Übrigens kennt die Geschichte manche ähnliche Freundschaftsverhältnisse, und die Königin Christine von Schweden mit ihrer Ebba Sparre beweist, dass man auch im kälteren Norden solcher Regungen fähig ist. In Lesbos selbst, wo die Frauen zudem freier lebten als in anderen griechischen Staaten, scheint man an diesen Dingen gar keinen Anstoss genommen zu haben, und wenn die späteren Komiker daraus Kapital geschlagen haben, so ist das eine Sache für sich. Sie die erste Vertreterin der Frauenemanzipation zu nennen ist man jedenfalls nicht berechtigt, und sicher war Sappho besser als der Ruf, in den von des Aristophanes Zeit an klatschsüchtige, nach pikanten Stoffen suchende Lustspieldichter die dichtende und schon darum auffallende Frau gebracht haben. Wer weiss, ob die durchaus unglaubwürdige Erzählung von der unerwiderten Liebe zu dem schönen Jüngling Phaon und die Geschichte ihres tragischen Todes, die vielleicht aus dem an einer Stelle ihrer Gedichte von irgend einem Mädchen ausgesprochenen Wunsche, ihr Liebesleid durch einen Sprung vom leukadischen Felsen*) herab zu stillen, herausgesponnen worden war, nicht schon in dem ersten Künstlerdrama des Altertums, der „Sappho“ des Ameipsias, breite Ausmalung gefunden hat. Und wie viele haben dasselbe Thema wieder und wieder aufgegriffen! Im Lauf der Zeiten ward die hehre Sappho zur gemeinen Dirne und Schlegel hat nicht so ganz Unrecht, wenn er von Ovid sagt, er habe die Dichterin zu einer Art von verbuhlter Zigeunerin gemacht. Erst durch eine 1816 erschienene Schrift von Welcker wurde der Makel, der seither

*) Schon aus geographischen Gründen fällt es schwer, den Todessprung der Lesbierin von einem in dem äussersten Westen Griechenlands gelegenen, die Südspitze der Akarnanien gegenüber liegenden Insel Leukas bildenden Felsen als geschichtliche Thatsache aufzufassen.

an der Dichterin gehaftet, von ihr genommen; aber der moderne Dichter konnte das Motiv der unglücklichen Liebe nicht entbehren, und so kehrt es ebenso bei Grillparzer wie bei Leopardi wieder. Gounod hat seitdem die Sängerin von Lesbos — eine höchst dankbare, zur musikalischen Behandlung ja geradezu herausfordernde Gestalt — zur Titelheldin einer lyrischen Oper ausersehen und Carmen Sylva, die moderne Sappho, sie in einer schwungvollen lyrisch-epischen Dichtung gefeiert.

Von Sappho's Dichtungen besass das Altertum neun Bücher, bei deren Anordnung das in denselben herrschende Versmass ausschlaggebend war. So enthielt z. B. das erste Buch Gedichte vermischten Inhalts, aber sämtlich in der Sapphischen Strophe abgefasst u. s. w. Von ihren vielen Oden, Hymnen, Hochzeitsliedern und Epigrammen ist aber leider nur e i n Gedicht, ein Gebet an Aphrodite, vollständig, ein zweites, wahrscheinlich einer der Freundinnen zur Hochzeit geweiht, teilweise erhalten; im übrigen nur Trümmer und Scherben. Das erstgenannte Gedicht ist aber darum noch von besonderem Interesse, weil die Melodie dazu erhalten ist, neben dem Bruchstück einer Pindarischen Melodie die einzige Reliquie altgriechischer Musik. Wir lassen dasselbe hier folgen:

Ode an die Aphrodite.

Die du thronst auf Blumen, o schaumgebor'ne
Tochter Zeus', listsinnende, hör mich rufen,
Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Lass mich erliegen!

Sondern huldvoll neige dich mir, wenn jemals
Du mein Flehn willfährigen Ohrs vernommen,
Wenn du je, zur Hilfe bereit, des Vaters
Halle verlassen.

Raschen Flugs auf goldenem Wagen zog dich
Durch die Luft dein Taubengespann und abwärts
Floss von ihm der Fittiche Schatten dunkelnd
Über den Erdgrund.

So dem Blitz gleich, steigst du herab und fragtest,
Sel'ge, mit unsterblichem Antlitz lächelnd:
„Welch ein Gram verzehrt dir das Herz, warum doch
Riefst du mich, Sappho?

Was beklemmt mit sehnlicher Pein so stürmisch
Dir die Brust? Wen soll ich ins Netz dir schmeicheln?
Welchem Liebling schmelzen den Sinn? Wer wagt es
Deiner zu spotten?

Flieht er: wohl, so soll er dich bald verfolgen,
Wehrt er stolz der Gabe, so soll er geben,
Liebt er nicht: bald soll er für dich entbrennen,
Selbst ein Verschmähter."

Komm denn, komm auch heute, den Gram zu lösen!
Was so heiss mein Busen ersehnt, o lass es
Mich empfahn, Holdselige, sei du selbst mir
Bundesgenossin! (Geibel.)

Eine Ausnahme von der vorhin erwähnten Einteilung der Sapphischen Gedichte bildete das Buch, in dem ohne Rücksicht auf das Metrum die Epithalamien, Hochzeitslieder, zusammengestellt waren, die Gattung von Gedichten, in welcher sich Sappho's Genie am glänzendsten offenbart haben soll. Durch einen merkwürdigen Zufall ist uns von einem derselben eine Reihe von Bruchstücken, eine griechische Paraphrase und eine römische Nachbildung (von Catullus) erhalten, so dass man den Inhalt mit einiger Sicherheit wiederherstellen kann. Meist redet die Dichterin die Braut oder den Bräutigam an, ihr künftiges Glück preisend; manchmal auch das bittre Wort einmischend, dass sie, die Dichterin, von allen ihren Freundinnen verlassen werde. In diesen Poesien offenbart sich aber nicht bloss ein für andere Wesen lebhaft schlagendes Herz, sondern ebenso ein lebendiges und doch äusserst zartes Naturgefühl. So vergleicht sie ein unvermähltes Mädchen mit einer Hyazinthe, die vom Fuss des achtlos vorüberschreitenden Hirten zertreten wird (Goethe's „Veilchen"!), ein andermal schildert sie die Maid, die von der Menge unbeachtet dem ihr vom Schicksal bestimmten Manne entgegenreift

Sowie der Honigapfel am obersten Zweige sich rötet,
Oben am obersten er. Ihn vergassen die Brecher der Äpfel,
Nein, sie vergassen ihn nicht, sie vermochten ihn nicht zu erreichen.
(Poestion.)

Und wie malt sie die Schönheit!

Vor des Mondes leuchtendem Antlitz bergen
Wieder ihren funkelnden Schein die Sterne,
Wenn er voll sein silbernes Lichtmeer ausgiesst
Über den Erdkreis. (Mähly.)

Also, wird die Dichterin fortgefahren haben, schwindet gewöhnliche Wohlgestalt vor dem alles mit seinem Glanz übergiessenden Lichte wahrer Schönheit. Von echtem Naturgefühl zeugt auch das „Abendlied", das durch die frappante Übereinstimmung mit dem oben (S. 166) abgedruckten Gedichte des Alkman und mit Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh" unser besonderes Interesse erregt.

Abendlied.

Schlummer liegt auf Bergeshöhen,
Schlummer auf der tiefen Thalschlucht,
Auf den Zacken, auf den Klüften —
Was da kreucht auf dunkler Erde,
Was da schweift im Waldgebirge,
Was da honigsuchend summt;
Das Getier im dunklen Meergrund
Und die buntgefiederten
Luftbewohner — alle schlafen! (Mähly.)

Ob Sappho in diesen Versen das ihr möglicherweise vorliegende Gedicht des Alkman nur metrisch umarbeiten wollte, wird nicht festzustellen sein; immerhin ist die bis in die Reihenfolge der vorgeführten Begriffe gehende Übereinstimmung auffallend. Wie bei Goethe beginnen auch die beiden griechischen Gedichte mit der Ruhe in den Höhen; während aber der lebendige, fast möchte ich sagen unstete Geist der Griechen durch die ganze Natur eilt und charakteristisch genug die Meeresbewohner nicht vergisst, vertieft sich der Deutsche, wiederum charakteristisch, in seinen Wald: hier bemerkt er zunächst die Ruhe des Unbelebten, dann der belebten Einwohnerschaft des Dickichts und wendet sich endlich an sein eigenes unruhiges Herz mit der tröstlichen Mahnung: Warte nur, balde ruhst du auch! Eine derartige sentimentale Steigerung lag den naiv empfindenden Griechen ferne, und wenn uns auch das dem Boden moderner Gefühlsart entsprungene Gedicht Goethes mehr anheimelt, wollen und müssen wir doch das schöne Naturgefühl und die sich im Metrum wieder-

spiegelnde Stimmung der griechischen Dichtungen offen anerkennen.

Dass Sappho nicht ohne Selbstbewusstsein schuf, beweist die oben angeführte Zeile, in der sie ausspricht, dass man ihrer noch lange gedenken werde; und negativ die Zurückweisung, mit der sie eine Ungebildete straft:

Wenn vom Leben du schiedst, liegst du im Grab; deiner gedenken wird
Nun und nimmer ein Herz, hast du doch nicht an pieridischen
Rosen teil; wenn herab du einst geschwebt, wirst du mit anderen
Schatten wandeln; du selbst Schatten und ruhmlos, in der Unterwelt.

(Mähly.)

Die Dichterin hatte vollen Anspruch, sich über das „amusische“ Volk zu erheben; ist doch ein so süss dichtender Frauenmund seitdem auf Erden nicht wiedergekehrt. Warmen, ja leidenschaftlichen Herzens, aber zugleich naiv und offenherzig, mit einem tiefen Verständnis für das Poetische in Natur- und Menschenleben begabt, hat sie ihre Gefühle in Dichtungen von vollendeter Anmut gefasst, die uns beweisen, dass die Grazie nicht die letzte ihrer Musen war. Ihre Darstellung leidenschaftlicher Stimmungen ist so packend, dass wir sie nicht nur für wahr halten, nein, dass wir sie miterleben; und wie fein illustriert sie die mannigfachen Stimmungen des Seelenlebens mit Bildern aus der sichtbaren Welt! Da müssen ihr Mond und Sterne, die kräftige Eiche und die stille Waldeinsamkeit, Nachtigall und Schwalbe, Rose und Lilie dienen! Für Blumen hat sie — echt frauenhaft! — überhaupt eine besondere Vorliebe, und wie die Rose ihre Lieblingsblume ist, so vergleicht sie auch ihre Lieblinge aus der Mädchenwelt mit dieser Königin der Blumen. Für schöne Toilette hat sie nicht weniger Verständnis und eine wahrhaft — aristokratische Schwäche. Der Reichtum dieses wundersamen Geistes offenbart sich nicht minder in der Mannigfaltigkeit der von Sappho gebrauchten Versmasse. Man hat deren etwa fünfzig gezählt; mit besonderer Vorliebe aber spricht sich die Dichterin in der wahrscheinlich von Alkaios erfundenen, aber nach ihr benannten Sapphischen Strophe aus. Darin der Alkäischen Strophe gleich, dass sie sich aus vier Versreihen zusammensetzt, unterscheidet sie sich wesentlich von

jener durch den Mangel des Auftakts, der den drei ersten Reihen der Alkäischen Strophe eine eigentümliche Kraft verleiht, und durch die Kürze der letzten Reihe (vgl. die „Ode an die Aphodite"). Beides zusammen gibt der Sapphischen Strophe etwas Weiches, Weibliches, das der Dichterin ja gerade ansteht. Ihre Sprache wird schon von den alten Grammatikern als glatt und blumig bezeichnet; daneben verfügt sie aber über eine nicht unbedeutende Kraft des sprachlichen Ausdrucks, wenn sie auch hierin, wie natürlich, von Alkaios übertroffen wird. Diese Doppelseitigkeit ihres Wesens, die sie bald zum männlichen bald zu weich-anmutigen Gesange trieb, spricht sich auch darin aus, dass sie für Gedichte verschiedenen Charakters verschiedene Tonarten anwandte. Wie gross der Eindruck dieser Lieder im Altertum war, geht zur Genüge aus der Äusserung des Solon hervor, der, als er eine Sapphische Ode gehört, erklärte, er wolle sie lernen und dann sterben; der nüchterne Strabon nennt sie ein Wunder der Natur, ein Weib, mit dem sich keine ein klein wenig in der Poesie messen konnte; und der ungenannte Dichter eines als Grabschrift gedachten Epigramms singt von ihr:

Sappho, die sterbliche Muse, der neun unsterblichen Schwestern
Würdig im Wettstreit, ruht hier in äolischem Grund.
Eros und Kypria liehn den Gesang ihr, nimmer verwelkend
Flocht aus pierischem Laub Peitho*) den Kranz ihr ins Haar,
Hellas zur Lust, Mitylene zum Ruhm. O die ihr des dreifach
Rollenden Fadens Gespinnst, waltende Mören, bestellt,
Warum spann't ihr der Sängerin nicht unsterbliches Leben,
Die vom parnassischen Born trunken Unsterbliches schuf?

(Geibel.)

Für die wirkliche Bedeutung Sappho's spricht es, dass ihre in äolischer Mundart geschriebenen Dichtungen nicht nur ausserhalb ihres Vaterlandes viel gelesen und gesungen, sondern auch — ganz abgesehen von ihren persönlichen Schülerinnen — von dichtenden Frauen und Männern nachgeahmt wurden. So arbeitete Damophile, deren Zeit nicht genau zu bestimmen ist, und Balbilla, die Hofdame der Kaiserin Sabina, deren interessante Gestalt sich

*) Göttin der Überredung.

Ebers bei der Ausführung seines „Kaisers“ nicht hat entgehen lassen, nach ihrem Vorbild in griechischen Versen, in römischen die bekannteren Catullus und Horatius. Dass im Mittelalter die Sammlung der Sapphischen Gedichte verloren ging, erklärt sich aus der Tendenz des herrschenden Kirchentums, dem die „Buhlerin“ Sappho natürlich ein Gräuel sein musste.

Keine von Sappho's Schülerinnen scheint der Meisterin an poetischer Begabung nur einigermassen nahegekommen zu sein, und die einzige, deren Name sich durch die Jahrhunderte gerettet hat, war höchstwahrscheinlich gar nicht ihre direkte Schülerin. Zwar gibt die Legende die Dorierin Erinna von dem Inselchen Telos bei Rhodos dafür aus; aber dem widerstreitet nicht nur eine andere glaubwürdige Notiz, dass sie um 350 v. Chr. — also zweihundert Jahre später — gelebt habe, sondern auch der Titel ihres Hauptgedichtes „Der Spinnrocken“ in dreihundert Hexametern, der eher an Theokritische Idyllendichtung, jedenfalls an alexandrinische Poesie erinnert. Ob in diesem Gedicht, wie Otfried Müller vermutete, die rastlos aufsteigenden Gedanken der jugendlichen Seele bei der einförmigen Arbeit ausgedrückt werden sollten, lässt sich nicht mehr feststellen. Ausser einigen dieser Dichtung zugeteilten Versen sind unter Erinan's Namen ein paar Epigramme erhalten, von denen eins, eine Grabschrift auf ihre Freundin Baukis, durch einfache Darstellung und graziöse Wortführung Beachtung verdient.

Grüsst, ihr Säulen und ihr Sirenen und du, die das Häufchen
 Asche von meinem Gebein sorglich, o Urne, bewahrst,
Grüsst mir alle, die nahen und meinen Hügel besuchen,
 Ob sie desselbigen Lands oder ob Fremde sie sind.
Sagt auch, dass ich als Braut im kalten Grabe gebettet,
 Dass man mich Baukis genannt, dass ich in Tenos daheim,
Dass mir die Freundin Erinna — denn das auch sollen sie wissen —
 Dieses als Grabinschrift über den Hügel gesetzt. (Mähly.)

Wenn man den herrlichen Garten Borghese vor der Porta del Popolo zu Rom durchschritten hat und nunmehr in das berühmte Kasino eintritt, fesselt gar bald unter den zahlreichen

Statuen und Büsten eine Gestalt den Blick des Besuchers. Ein ältlicher Mann mit wohlgepflegtem Bart, sitzt, die Leier in der Hand, erregt und zugleich sinnend über seinem Instrumente, dem er, wie der links geneigte horchende Kopf bezeugt, eben wieder eine neue Komposition anvertraut, und wir würden glauben, dass er im nächsten Augenblick aufspränge, wenn nicht die wohlgenährte Gestalt uns zugleich ahnen liesse, dass dieser Dichter und Sänger Behaglichkeit liebte. Dieser Dichter ist Anakreon. Er schliesst die Kette der Lyriker im engeren Sinne; und wenn er so in mancher Beziehung als Fortsetzer von Alkaios und Sappho erscheint, ist er doch von beiden wieder gar sehr verschieden. Anakreon blühte etwa sechszig Jahre später als seine eben genannten Ruhmesgenossen, und in diese Zeit fällt eine so gewaltige Veränderung des griechischen Lebens, dass alle Verhältnisse und Beziehungen, alle Fertigkeiten und Künste davon in Mitleidenschaft gezogen wurden. Die Herrschaft der Geschlechter neigte sich ihrem Ende zu und überall tauchten Tyrannen auf, die nun mit mehr oder minder glücklicher und gerechter Hand die griechischen Stadtgebiete eine Zeit lang nach ihrem Willen lenkten, bis endlich der klarer und mächtiger werdende Volkswille auch sie wieder abgeschüttelt hat. Mit der Tyrannis aber war die altgriechische Freiheit verloren, und der Bürger, der jetzt in politischen Dingen keinen Willen mehr hatte, suchte sich dafür durch erhöhte Behaglichkeit seines privaten Daseins zu entschädigen. An die Stelle des idealeren Strebens nach Ruhm und Ehre trat nun das viel materiellere nach Reichtum und Sinnengenuss, und in den reichen, von Lydiens Einfluss ohnehin schon längst berührten Städten Ioniens mag es sich ganz besonders bemerklich gemacht haben. In Ionien lebte aber auch von Homer her jener entschieden poetische Trieb, der sich seither in der Elegie und in den Jamben des Archilochos bethätigt hatte und sich nun aufs neue anschickte, den Anschauungen des lebenslustigen Völkchens einen anmutigen Ausdruck zu verleihen. Was die Äolier seither in Wort, Weise und Rhythmus geleistet, ging rasch in Fleisch und Blut ihrer sangeslustigen Nachbarn über und so entstand die Poesie, als deren Hauptvertreter wir den Anakreon kennen. Mag das Gedichtchen:

Ich wollte die Atriden,
Den Kadmos wollt' ich singen,
Doch meine Saiten tönen
Nur Liebe im Erklingen.
Jüngst tauscht' ich aus die Saiten,
Ja, gar die ganze Leyer:
Die Kämpfe des Herakles
Besang ich — doch die Leyer
Erklang allein von Eros.
So fahrt denn wohl für immer,
Ihr Helden! Meine Leyer
Singt Eros nur und Eros. (Nach Seeger.)

von Anakreon sein oder nicht, jedenfalls zeichnet es den Charakter seiner Dichtung vortrefflich: Anakreon ist der eigentliche Sänger der Liebe und des Weines, der Sänger der Ionier, wie ein Sophist spöttisch bemerkt hat.

Anakreon, des Skythinos Sohn, stammt aus dem ionischen zwischen Smyrna und Kolophon gelegenen Städtchen Teos, wo er um 580 v. Chr. geboren sein muss. Als in der Mitte des 6. Jahrhunderts Teos durch des grossen Kyros Feldherrn Harpagos erobert wurde, flüchtete die Mehrzahl der Überlebenden nach der thrakischen Küste und gründete Abdera, die nachmals „durch die Zucht von Thorheitsgewächs und Narrheitsfrucht" vielberühmte Stadt. Anakreon war wohl mit unter den Auswanderern. Rasch muss sich von hier der Ruf seiner besonderen Sangesgabe über die Inseln des ägäischen Meeres verbreitet haben, denn bald darauf berief ihn der Tyrann von Samos, Polykrates, an seinen gerade damals im höchstem Glanze prangenden Hof. Hier wurden gewaltige Bauten aufgeführt, hier beeiferten sich die Söhne edler Familien, dem Herrscher als schmucke Edelknaben zu dienen, reizende Frauen belebten in freierem Umgang die Feste des freigebigen Burgherrn, zu denen Ibykos seine süssen Weisen erschallen liess. Das war ganz der Ort für Anakreon. Hier nahm der lebenslustige joviale Dichter, der sich bei alledem die volle Freiheit seiner Stellung zu sichern wusste, bald so sehr das Herz des Tyrannen gefangen, dass er ihn bei den intimsten Verhandlungen — so bei jener verhängnisvollen letzten Audienz, die Polykrates

dem Abgesandten seines Todfeindes Oroites erteilte — in seiner Nähe liess. Nach dem schauervollen Tode seines Beschützers flüchtig, wurde er durch einen speziell dazu ausgesandten Fünfzigruderer zu Hipparchos nach Athen entboten. Aber auch diesen Gönner sollte er überleben. Unklar bleibt es, ob er seine letzten Tage in Athen zugebracht hat, wo er mit den altangesehenen Familien in freundschaftlichen Verkehr getreten war, oder ob er wieder nach Teos zurückgekehrt ist. Eine sinnige Sage lässt den Fünfundachtzigjährigen an einer getrockneten Weinbeere ersticken. Wie hoch man aber den Dichter schon zu seinen Lebzeiten schätzte, geht daraus hervor, dass die Teier sein Bild auf ihre Münzen gesetzt und die Athener ihm auf der Akropolis ein Standbild errichtet haben.

Von den fünf wahrscheinlich wie bei den Dichtungen der Sappho nach metrischen Gesichtspunkten eingeteilten Büchern seiner Poesieen ist nur weniges erhalten; doch tritt der Charakter des Dichters auch aus den Überresten seiner Hymnen, Liebes- und Trinklieder, Spottgedichte, Elegieen und Epigramme klar genug hervor. Anakreon ist ein durch und durch weltlicher Dichter; denn selbst seine Hymnen zeigen kaum eine Spur von tieferer Religiosität. Die ihn umgebende schöne Welt ist ihm Quelle und Gegenstand seiner Dichtung. Schöne Knaben und Mädchen, frohgesinnte Freunde, ein leckeres Mahl, ein Würfelspiel, eine Melodie, ein Tänzchen und gelegentlich ein Räuschlein — das sind die Dinge, die ihn vor allem kümmern; bekümmern können wir kaum sagen, denn seine Poesie quillt nicht aus einem tief leidenschaftlichen, sondern nur aus einem rasch erregten Herzen. Bei ihm gibt es keinen vernichtenden Sturm, keinen zerspellenden Blitz; wohl legt sich aber manchmal über sein sonniges Antlitz eine Wolke des Unmuts, wenn er die Liebe einer holden Jungfrau oder eines schönen Knaben nicht erlangen kann. Aber immer hilft ihm sein unverwüstlicher Humor und leichter Sinn rasch über diese trübe Stimmung hinweg. Anakreon ist kein tiefer Dichter; der Macht und Würde sittlicher Verhältnisse, wie der Treue von Ehegatten oder der erprobten Männerfreundschaft, steht er als ein echter Ionier verständnislos gegenüber; und doch bezaubert uns die Gesundheit

des Mannes, das milde Feuer seiner Dichtung, sein himmlischer Leichtsinn, der wie Johann der Seifensieder vom Gold nichts wissen will, und endlich die undefinierbare Anmut, die über seinen Versen ausgegossen ist. Wie zierlich fasst er z. B. die Abweisung, die ihm von einer schönen Lesbierin zuteil wird:

Mir zuwerfend den Purpurball
Fordert Eros im Goldgelock
Mich zum Spiel mit dem zierlichen
Buntsandaligen Kind auf.

Doch sie stammt von der prangenden
Lesbosinsel und rügt mein Haar;
Grau ja sei's, und in Sehnsucht, ach,
An ein blondes gedenkt sie. (Geibel.)

Leidenschaftlicher wird sein Ton, wenn er um die Zuneigung des schönen Kleobulos wirbt:

An Dionysos.

Herr, dem Eros, das holde Kind,
Dem die rosige Kypris samt
Dunkeläugiger Nymphen Schar
Schwärmend folgen auf seinem Zug
Über luftige Bergeshöhn —
Auf den Knieen beschwör' ich dich,
Hör' mein Flehen und stehe mir
Huldvoll bei, Dionysos:
Mache du mir mit gutem Rat
Kleobulos geneigt, dass ihm
Meine Liebe gefalle.
Kleobulos — ich liebe dich,
Kleobulos — ich ras' um dich,
Kleobulos — wo bist du?
O mein Knabe mit süssem Blick,
Dich nur such' ich! Du hörst mich nicht!
Weisst nicht, dass du mein willenlos
Herz am Zügel umherführst. (Mähly.)

Übrigens ist Eros für Anakreon durchaus nicht immer „das holde Kind"; er ist ein kräftiger Geselle in dem Lied

Eros der Schmied.

Mit schwerwuchtendem Hammerschlag,
Wie die glühende Stang' ein Schmied,
Trifft mich Eros und taucht mich dann
In eiskaltes Gewässer. (Geibel.)

So hat Anakreon sein Leben durchscherzt, sich und anderen zum Genusse. Was er auf seiner zwanzigsaitigen Lyra, die eine freiere musikalische Bewegung gestattete, gesungen, klang noch lang von den Lippen weinseliger, liebender oder geselliger Griechen wieder. Es lag eben eine solche Anmut, eine solche Lieblichkeit in diesen kleinen Gebilden, dass man sie immer und immer wieder hören mochte. Die Durchsichtigkeit der Sprache und die Verständlichkeit des leichthinfliessenden Rhythmus — für den Charakter der Anakreontischen Dichtung bezeichnend — erleichterten diese weite und dauernde Verbreitung gar sehr. Wie man in Griechenland den Charakter des Dichters fasste, bezeugt das schöne Epigramm seines jüngeren Zeitgenossen Simonides aus Keos, das wir deshalb schon hier einschalten wollen.

Anakreons Grab.

Reb', Alltrösterin du, mostnährende Mutter der Traube,
Die du zu krausem Gewind üppig die Ranken verschlingst,
Hochauf blühe mir hier an Anakreons Säule, des Tejers,
Und umspinne des Grabs locker geschütteten Staub,
Dass dem Freunde des Weins und des becherbeseligten Reigens,
Der von Lieb' und Gesang trunken die Nächte verschwärmt,
Auch in der Gruft noch über dem Haupt vollsaftig die Traube
Niederhange, vom Grün schwellender Blätter umhüllt,
Mit süssperlendem Tau ihn ewig zu tränken, den Alten,
Der viel Süsseres noch weich von den Lippen gehaucht. (Geibel.)

Goethes Distichen „Anakreons Grab“ sprechen ähnliche Gedanken aus.

Die vorhin betonte Einfachheit und Verständlichkeit von Anakreons Liedern sicherte ihnen aber nicht nur längere Dauer, sie hat auch die Nachahmung in ganz besonderem Masse begünstigt. Daher nicht nur die Wiederkehr Anakreontischer Wendungen bei späteren Dichtern; mehr als das: neben den echten

Dichtungen des Teiers bildete sich allmählich eine Sammlung von Gedichten, die ebenfalls nach ihm benannt worden sind, aber zum allergrössten Teile gewiss nicht von ihm stammen. Man nimmt an, dass diese sogenannten Anacreontea — im ganzen etwa sechzig Gedichte, die in einer einzigen Heidelberger Handschrift erhalten sind — im zehnten Jahrhundert von einem gewissen Konstantin Kephalas gesammelt wurden. Inhalt, Darstellung, Metrik und Sprache verraten bei den meisten eine spätere Entstehung. Während die echten Anacreontea selbst in der fragmentarischen Gestalt, in der sie uns vorliegen, Gedankenfülle zeigen, ist der Gedankenkreis der sogenannten Anacreontea ziemlich eng umgrenzt. Die Darstellung ist mehr geschwätzig als kräftig, und die fortwährende Verwendung des wilden Knaben Eros erinnert zu sehr an kampanische Wandbilder, als dass man an eine frühe Entstehung denken könnte. Doch lässt sich nicht leugnen, dass manche unerwartete Wendung, mancher Gedankenblitz das Einerlei dieser tändelnden Verse belebt. Das ist aber auch um so nötiger, da der monotone und dazu oft noch unkorrekte Versbau entschieden einschläfernd wirkt. Die Sprache ist klar, aber ohne Erhebung, fast der Prosarede gleich. Da zudem der älteste Schriftsteller, der diese Dichtungen erwähnt, Gellius, im zweiten Jahrhundert nach Christus gelebt hat, so ist die Annahme nicht unberechtigt, dass die einzelnen später zu unserer Sammlung vereinigten Lieder teils in der alexandrinischen, teils in der Kaiserzeit entstanden sind, wobei nicht ausgeschlossen bleibt, dass einige Gedanken und Wendungen echt Anakreontisch sind. Aber dürfen wir annehmen, dass ein Mann, der hundert Jahre früher gedichtet, als Praxiteles seinen träumerischen Halbjüngling Eros geschaffen, dass der ältere Zeitgenosse eines Simonides, Pindaros und Aischylos den Liebesgott stets nur als schalkhaftes Püppchen hinstellte? Das konnte erst geschehen, als man mit seiner Liebe kokettierte; und dieses verhängnisvolle Spiel haben zuerst die Alexandriner gespielt.

Trotzdem verlohnt es sich der Mühe, diese Spielereien kennen zu lernen, sei es auch nur, um modernen Nachahmern ihre Quelle nachzuweisen. Das Kommen des Frühlings begeistert einen unserer Anakreontiker zu den Versen:

Wie bei Lenzesnah'n, o schau' nur,
Die Chariten Rosen ausstreu'n!
Und o schau' nur, wie die Meerflut
In verklärter Stille daliegt!
Wie die Ente taucht, o schau' nur!
Wie der Kranich durch die Luft zieht!
Es erglänzet Titan*) heiter,
Und es fliegen Wolkenschatten,
Und der Menschen Werke glänzen.
Die Oliv' entstrebt der Hülle,
Und den Bakchossaft umschmücket
In Belaubung, in Gezweigen
Überall die milde Wärme. (Seeger.)

Seine Weinseligkeit klingt in folgenden Versen wieder:

Es trinkt die dunkle Erde,
Sie selber tränkt die Bäume;
Es trinkt das Meer die Ströme,
Der Sonnenstrahl die Meerflut,
Der Mond die Sonnenstrahlen —
Was schmäht ihr mich, o Freunde
Wenn nun auch ich will trinken? (Mähly.)

Und sitz' ich bei dem Weine,
Dann schlafen alle Sorgen.
Da weiss ich nichts von Klaggestöhn,
Von Mühen und von Sorgen.
Der Tod kommt — mir noch viel zu früh —,
Doch leb' ich, will ich froh sein.
Drum auf, den Wein getrunken,
Den Saft des Sorgenbrechers!
Und trink' ich ihn, wahrhaftig,
Dann schlafen alle Sorgen. (Bender.)

Mit besonderer Vorliebe wird, wie oben schon angedeutet, der göttliche Knabe behandelt, der die Herzen verwirrt. Bald findet ihn der Dichter unter Rosen; bald meldet sich der Kleine nachts an seiner Thür, bald zwingt er ihn zum Zweikampf, um — natürlich! — zu siegen.

*) Der Sonnengott.

Der Besuch des Eros.

Gegen Mitternacht schon ging es,
Um die Stunde, wo der Bär sich
Um Bootes' Hand herumdreht,
Und die Erdenvölker alle
Müde von der Arbeit ruhen,
Als sich Eros meiner Thüre
Nahte und die Riegel anschlug:
„Wer," so sprach ich, „klopft da draussen
Und zerstört mir meine Träume?"
„Öffne nur," erwidert jener,
„Bin ein Kind, brauchst nichts zu fürchten,
Bin im Irren in der mondlos
Finstern Nacht ganz nass geworden."
Bei den Worten fühl' ich Mitleid,
Und ich zünde rasch ein Licht an,
Öffne, und vor meinen Blicken
Steht ein Kind, mit Bogen, Köcher
Und mit Flügeln ausgerüstet.
An den Herd nun lass ich's treten,
Wärme seine kalten Händchen
In den meinen und entring' ihm
Alles Wasser aus den Locken.
Als der Frost ihn nun verlassen,
So begann er: „Bitte, lass uns
Doch den Bogen einmal prüfen,
Ob die Sehne litt vom Wasser."
Spannt und trifft mich in des Herzens
Mitte, wie der Stich der Wespe.
Jauchzend springt er auf und höhnt mich:
„Freu' dich doch mit mir, o Gastfreund,
Unbeschädigt ist mein Bogen,
Doch dein Herz wird Schaden nehmen." (Mähly.)

Dieselben Motive hat der Makedonier Christopulos in dem Gedicht „Der Spuk" (Εἰς στρῶμα μυρσινένιο) verwendet.

Schlimmer Gewinn.

Einst fand ich Kränze flechtend
Gott Eros in den Rosen
Und nahm ihn bei den Flügeln
Und taucht' im Wein ihn unter,

Den selbst ich dann getrunken.
Wie wird mir? Weh! Im Herzen
Regt nun der Gott die Flügel. (Bender.)

Ungleicher Kampf.

Nun will ich, will ich lieben.
Eros gebot mir's selber;
Ich aber, trotz'gen Sinnes,
Versagt' ihm den Gehorsam.
Da nahm er rasch den Bogen,
Dazu den goldnen Köcher
Und rief mich auf zum Kampfe.
Ich also, wie Achilleus,
Den Panzer auf die Schultern
Genommen, Speer und Schildrund,
Und kämpfte mit dem Gotte.
Er schoss, doch ich entging ihm.
Nun fehlten ihm die Pfeile.
Da ward er zornig, schnellte
Sich selber von der Senne
Und mitten flog ins Herz mir
Der ungestüme Knabe.
Was hilft mich nun mein Schildrund?
Was kämpf' ich noch mit Waffen?
Sitzt doch die Qual im Herzen! (Bender.)

Graziös motiviert der alternde Dichter seine Neigung zur Jugend:

Flieh nicht vor mir, du Traute,
Wenn du mein graues Haar schaust;
Und ob du hold erblühest,
Verschmähe nicht, o Freundin,
Die dargebot'nen Gaben.
Schau doch im Kranzgewinde
Wie lieblich neben Lilien
Die rote Rose duftet! (Bender.)

Immerhin macht noch manches dieser Gedichte den Eindruck des Natürlichen, Selbsterlebten; zur vollen Unnatur aber ward die sogenannte Anakreontische Dichtung in Deutschland. Weil Bodmer

und Breitinger auf Milton hingewiesen hatten und Miltons Dichtungen reimlos waren, stellte Pyra auch für die deutschen Poeten das Gesetz auf, dass jedes echte Gedicht reimlos sein müsse; und weil Samuel Gotthold Lange kein Englisch verstand, hielt er sich an Horaz und Anakreon. Und gerade die leichte, einschmeichelnde Dichtart des letzteren schien das wirksamste Mittel zur Einführung und Ausbreitung reimloser Verse. Aber man hatte ein Recht, das Losungswort dieser Anakreontiker „ohne Reim, scherzhaft und verliebt“ in „ungereimt, witz- und liebelos“ zu verwandeln. Die ehrenwerten Philister aus der Zeit Friedrichs des Grossen hatten keine Ahnung von dem Anakreontischen Geiste, keinen Funken seiner feurigen Sinnlichkeit. Eher konnte noch an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts Athanasios Christopulos Anspruch darauf erheben, als ein geistiger Epigone des Teiers zu gelten. Heute ist diese Lyra fast ganz verstummt. Unsere ernste Zeit hat kein Verständnis mehr für die sorglose Heiterkeit eines feuchtfröhlichen und liebeseligen Gemütes. Nur hie und da klingt aus Mirza-Schaffys, J. Wolffs und R. Baumbachs Liedern ein Ton hervor, der uns an alte längst vergangene Zeiten gemahnt.*)

Hatten sich die zuletzt behandelten Dichter insofern in engen Kreisen bewegt, als die einen von ihnen, wie Alkaios und Sappho, sich vorwiegend in der Ode grösseren Stiles versuchten, während die anderen, als deren Repräsentanten wir den Anakreon kennen gelernt haben, das, was wir im heutigen Sinne Lied nennen, pflegten, so tritt nunmehr eine Gruppe von Sängern auf, die diese Einseitigkeit ahgestreift und aus ihrer stammlichen Überlieferung heraustretend zu gleicher Zeit mehrere Gattungen der Melik mit Erfolg angebaut haben. Die Beobachtung, dass die Stärke des einzelnen Dichters doch wieder in einer bestimmten Gattung von Gedichten liege, ändert an diesem Urteil nichts; denn es ist ein allgemeines Kennzeichen menschlicher Unvollkommenheit, dass selbst der Grösste nur im einzelnen gross sein kann; aber es ist ein Beweis für den weiten Blick, die Lebenserfahrung, die Gemütstiefe und ganz be-

*) Neuerdings hat Wilhelm Fischer in seinem Frühlingsidyll „Anakreon“ die teischen Sänger wieder für einige Zeit unter die Lebenden gebracht.

sonders auch die formale Bildung des Dichters, wenn er sich in die verschiedenartigsten Situationen mit Wärme einlebt und sie je nach ihrem Charakter in der verschiedenartigsten Weise darzustellen versteht. Dazu tritt aber bei den folgenden Dichtern noch eins. Sie hatten das Glück in einer Zeit zu leben, in der neben dem Epos schon zahlreiche Produkte der dichterischen Arbeit nicht eines einzigen Stammes, nein aller Stämme der Hellenen vorlagen, Dichtungen, in denen sich die Frömmigkeit und der Ernst der Dorier, die Sehensfreudigkeit und Lebendigkeit der Ionier, die Glut der Äolier in photographischer Schärfe dargestellt hatten. Und welche Umwälzungen hatten sich seit dem Absterben des Königtums bis zur Herrschaft des Demos in den Staaten, Städten, Parteien, Individuen selbst vollzogen! Diese unendliche Summe von Erfahrungen, Anregungen, Gedanken und Bildern musste den philosophischen Geist zum System, den Dichtenden, sofern er in sich die nötige Gestaltungskraft besass, zur gewaltigen Gedankenlyrik emporheben, zu einer Lyrik, in der die Stimmung des Individuums zur Stimmung der Gesamtheit wird. Ist dieser Lyrik die chorische Form und Vortragsweise allein angemessen, so unterscheidet sie sich doch von der älteren Chorlyrik der Dorier dadurch um ein Bedeutendes, dass sie gedankenvoller und subjektiver ist. Die berühmtesten Vertreter dieser Richtung sind Simonides, Bacchylides und vor allem Pindaros.

Simonides, des Leoprepes Sohn, ist ein Ionier von Geburt. Denn Ionier wohnten seit der dorischen Wanderung auf der kleinen der Südostspitze von Attika vorgelagerten Insel Keos, in deren Hauptstadt der Dichter um 556 v. Chr. das Licht der Welt erblickt und seine ganze Jugend verlebt hat.

In der Familie war die Pflege der Musik erblich; und so erscheint der junge Simonides zuerst als Lehrmeister eines Chores (χοροδιδάσκαλος) in seiner Heimat. Sehnsüchtig mag er schon damals oft nach dem Festlande hinübergeblickt haben, dessen Hauptstadt Athen eben die ersten Grundlagen zu seiner späteren Macht legte. Endlich hielt es ihn nicht mehr auf dem einsamen Eiland; und mit seinem Eintritt in den Kreis des Hipparchos begann er eine Laufbahn, welche durch den Verkehr mit hervor-

ragenden Männern, Gunst und blinkenden Sangeslohn, endlich aber durch die weltgeschichtliche Bewegung der Perserkriege, in welche das Leben des Dichters mitten hinein fällt, zu einer selten reichen und interessanten geworden ist. Wie lange er sich bei Hipparchos aufgehalten, wissen wir nicht; doch scheint er längere Zeit vor Ausbruch der Perserkriege sein Zelt in Thessalien aufgeschlagen zu haben, wo die mächtigen Familien der Aleuaden und Skopaden den Sänger ihrer Ruhmesthaten und Siege reichlich honorierten. Hier scheint sich auch die von Phaedrus und Quintilian berichtete Geschichte zugetragen zu haben, welche die Veranlassung zu einem ersten Lehrbuch der Mnemotechnik gegeben haben soll, die aber auch aus rein litterarischen Gründen zur Charakterisierung der Simonideischen Poesie nicht uninteressant ist. Simonides hatte, so heisst es, den Auftrag erhalten, einen Sieger im Faustkampf — wohl einen Skopaden — durch eine Dichtung zu feiern. Wahrscheinlich reizte die Persönlichkeit des Siegers nicht zu poetischer Behandlung. Was thut also unser Dichter? Er macht das Lob der Dioskuren, der Patrone der Faustkämpfer, zum Mittelpunkt seines Gedichtes. Der Besteller zählt die Verse nach, in welchen von ihm die Rede; und unzufrieden, dass er nur mit einem Drittel des Ganzen bedacht ist, zahlt er dem Dichter nur ein Drittel des bedungenen Lohnes aus und verweist ihn mit den beiden andern Dritteln an die Dioskuren. Doch lädt er den Dichter zur Tafel. Dieser kommt, wird aber nach kurzer Zeit mit der Meldung, dass zwei fremde Jünglinge nach ihm gefragt, hinausgerufen. Niemand ist da; aber in demselben Augenblick stürzt die Decke des Speisesaals herab und zerschmettert alle Teilnehmer bis zur Unkenntlichkeit. Nur der auf wunderbare Weise gerettete Dichter ist vermöge seines ausgezeichneten Gedächtnisses im stande, die Plätze der einzelnen Personen genau anzugeben und so die Erkennung der grässlich verstümmelten Leichen zu ermöglichen. Das soll, wie erwähnt, Veranlassung geworden sein, dass Simonides einige Kunstgriffe zur Stärkung des Gedächtnisses aufgeschrieben hat und so der Begründer der eigentlichen Gedächtnis*kunst* geworden ist. Ferner ist bemerkenswert die Betonung des *Mythos* in dem erwähnten Gedicht; insofern zunächst, als auch die erhaltenen

Fragmente eine besondere Vertrautheit des Dichters mit den Mythen seines Volkes bezeugen, und dann, weil wir nach der Vergleichung Pindars, bei dem der Mythus stets den Mittelpunkt seiner kunstvollen Siegesgedichte bildet, wohl annehmen dürfen, dass sich hierin eine von Simonides gewiss auch sorgfältig beobachtete poetische Schulüberlieferung offenbart.

Wie lange der „Keer“ bei den etwas ungeschlachten „Herren“ in Thessalien ausgehalten hat, ist wiederum nicht zu bestimmen. Doch mag die von Phaedrus erzählte nette Geschichte von seinem Schiffbruch an der kleinasiatischen Küste, seiner Rettung und seiner glänzenden Aufnahme bei einem Kunstfreund in Klazomenae zwischen jenem Aufenthalt und einem zweiten Verweilen zu Athen zu setzen sein. Hier hielt er sich jedenfalls nach den Perserkriegen wieder längere Zeit auf; gewann auch noch, der Achtzigjährige, einen Sieg als Führer eines kyklischen Chores, begab sich aber doch noch einmal auf Reisen und verbrachte seine letzten Lebensjahre am Hofe des Hieron zu Syrakus, wo er sich selbst neben Pindaros in angesehenster Stellung zu halten vermochte. Wie weit die Nachrichten von seinen und seines Neffen Bacchylides Intriguen gegen den grossen Thebaner und dessen Kontreminen auf Wahrheit beruhen, ist nicht mehr festzustellen, doch schliesst der bekannte Künstlerneid die Möglichkeit nicht aus. In Syrakus ist er jedenfalls um 469 v. Chr. gestorben und bei Syrakus hat er ein prächtiges Grabmal erhalten; sein Name und seine Bedeutung aber gehört ganz Griechenland an. Der feingebildete Gesellschafter mit dem unschönen Gesicht, der mit gleicher Virtuosität Gastfreund der Tyrannen Hipparchos und Hieron wie des Freiheitsmannes Themistokles und des später in verdienten Misskredit geratenen gross angelegten Pausanias war, hatte in seinem langen und bewegten Leben so jähe Schicksalswechsel erlebt, so wunderbare Weltereignisse vor seinen Augen sich vollziehen sehen, so sehr die Licht- und Schattenseiten der monarchischen, aristokratischen oder demokratischen Verfassungen kennen gelernt, dass er sich mit jeder befreundete, sofern sie ihm staatliche Ordnung und Frieden zu gewähren schien. Dass er dabei manchmal in Verlegenheiten geriet, lässt sich leicht denken; aber stets brachte ein schlagen-

des Witzwort den Gegner zum Schweigen und den Aal wieder ins Wasser. Daher auch die allgemeine Achtung dieses Mannes bei seinen Zeitgenossen, die freilich in erster Linie den Dichter, aber in zweiter ausgesprochenermassen den Weisen Simonides verehrten. Neu war bei diesem Manne, dass er sich seine Gedichte teuer bezahlen liess. Aber wie heute niemand etwas darin findet, wenn ein Sänger oder Virtuose für sein Auftreten ein bestimmtes Honorar fordert, so brach sich gerade damals in Griechenland die Erkenntnis Bahn, dass der geistigen Gabe ein Ehrensold entsprechen müsse, der den Dichter aus dem Bereich der Alltagssorgen zu stellen hinreichend sei. Auch ist die Muse des Simonides durch die Bezahlung nicht feil geworden; wenigstens findet sich in den erhaltenen Dichtungen keine Stelle, welche den Verdacht einer im schlimmen Sinne käuflichen Arbeit aufkommen liesse. Seine Würde und Selbständigkeit scheint sich der Mann stets gewahrt zu haben.

Simonides war ein ebenso fruchtbarer als vielseitiger Dichter. Griechenland besass von ihm Siegeslieder, Klagegesänge (θρῆνοι), Hymnen, Päane, Dithyramben, Parthenien und Hyporcheme, an denen die Kunst des Dichters, mit der er Musik und Tanz mit der Poesie zu verbinden verstand, ganz besonders gerühmt wird. Von dieser Welt von Ideen und Formen ist nur ein Trümmerhaufen von etwa zweihundert teils kleineren, teils grösseren Bruchstücken erhalten; immerhin genug, um auf den Charakter des Dichters mit einiger Sicherheit Schlüsse zu ziehen. Auch hier tritt uns die Lebenserfahrung und Weltklugheit des Dichters überall entgegen, dessen Gedankenreichtum bald in einer breiteren Erörterung hervortritt, bald wieder sich zu einem schlagenden Witzwort verdichtet. Dieser universale Gedankengehalt spiegelt sich auch in der epischen mit dorischen Elementen wenig durchsetzten Sprache wieder, die fein und geschmeidig, mit Goethescher Anmut und Lieblichkeit vergleichbar, dahinfliesst. Für die Milde seines Geistes spricht die Fülle vortrefflicher Schilderungen, wie andrerseits seines grossen Nebenbuhlers Pindaros stolzer Gedankenflug sich durch nichts besser charakterisiert als durch seine kühnen oft wahrhaft schlagenden Metaphern. Überhaupt ergänzen sich die beiden grossen Zeitgenossen merkwürdig. Simonides umfasst mit

weitem Blick die reale Welt, die ihn umgibt, und gewinnt aus seinen Beobachtungen eine praktische Lebensmoral. Pindaros geht von der Gottheit aus und bezieht alles auf die Gottheit zurück. Er ist der religiöse, Simonides der weltliche Dichter. Doch würde man irren, wenn man ihn sich als frivolen Materialisten darstellen wollte; der Grundzug auch seiner Dichtung ist ernst, und wo er es schicklich findet, empfiehlt er Besonnenheit und Ehrfurcht vor Gott. Doch fehlt ihm der warme Zug glaubensvoller Innigkeit, den man Pindar nicht abstreiten kann.

Die Quintessenz der Simonideischen Lebensweisheit enthalten die bekannten Verse eines Skolions:

Höchstes Gut für den Menschen ist Gesundheit,
Und das zweite: mit Wohlgestalt begabt sein,
Und das dritte: schuldloser Besitz,
Viertes: in Jugendlust Freunden gesellt zu sein. (Mähly.)

Oder wie es der Dichter in einer Elegie etwas breiter ausführt:

Treu für immer verbleibt kein Gut uns Sterblichgebor'nen;
Drum voll göttlichen Sinns sprach der chiotische Greis*):
„Gleich wie die Blätter im Wald so sind die Geschlechter der Menschen."
Aber wie wenige nur, die es mit Ohren gehört,
Wahrten im Busen das Wort! Denn jeglichen gängelt die Hoffnung,
Männern und Knaben zugleich wurzelt sie tief in der Brust.
Blüht dem Sterblichen noch holdselig die Blume der Jugend,
Sinnt er mit leichtem Gemüt vieles von nichtiger Art;
Nimmer des Alters gedenkt er alsdann und nimmer des Todes,
Noch in der Fülle der Kraft ist er um Krankheit besorgt.
O leichtfertige Thoren, verblendete, die da vergessen,
Wie so beflügelten Schritts Jugend und Leben entfliehn!
Doch du präg' es dir ein, und bis du scheidend am Ziel stehst,
Pflege mit treuem Gemüt jeglichen schönen Genuss! (Geibel.)

Die schöne Elegie „Anakreons Grab" haben wir schon kennen gelernt. Von den Epinikien beansprucht unser Interesse im hohen Grad das Gedicht auf den Thessaler Skopas durch die minutiöse Behandlung, die ihm Sokrates in Platons Protagoras zuteil werden lässt. Die Moral des Gedichtes ist matt und charakterlos: „in einzelnen Fällen gut zu handeln ist schwer, gut zu sein und

*) Homer im 6. Gesang der Ilias, v. 146.

zu bleiben unmöglich. Nur Gott vermag das.“ Deshalb will ich, fügt der Dichter resigniert hinzu, nie nach einem Idealmenschen suchen; ich lobe und liebe jeden, der nicht absichtlich Böses thut! — Freilich war der Sieger ein Skopade!

Hohen Ruhm genossen aber schon im Altertum die Threnoi des Simonides, in welchen er rührende Züge der Sage zu echt stimmungsvollen Bildern verarbeitete. Hier erscheint der Dichter oft ganz modern; natürlich, weil er allgemein menschliche Züge, für die das Interesse nie erkaltet, mit Wärme, ja mit einem Hauch moderner Sentimentalität vorführt. Das vortrefflichste Bruchstück derart ist der Klaggesang der Danae. Als diese Tochter des Königs Akrisios von Argos von Zeus, der sich heimlich mit ihr vermählt, den Perseus geboren hatte, ergrimmte ihr Vater und gab Mutter und Kind in einem Kasten den Wogen preis. Simonides' Dichtung gibt die Gefühle der Danae beim Anblick des schlafenden Kindes wieder; und wie der Dichter auch sonst Antithesen liebt, so wirkt hier der Kontrast zwischen der Ruhe des Kindes und der Erregung der Mutter wie der Meerflut ergreifend.

Als um den kunstgefügten Kasten nun
Der Wind erbraust' und die empörte Welle,
Da sank sie hin in Angst, bethränt die Wangen,
Und schlang um Perseus' Nacken ihren Arm
Und sprach: O Kind, wie gross ist meine Qual!
Du aber atmest sanft im Schlaf und ruhst
Mit stiller Säuglingsbrust im freudelosen
Erzfesten nachterleuchteten Gehäus
Dahingestreckt in tiefe Dämmernis
Und lässest ruhig über deinem dichten
Gelockten Haar die Flut vorüberwandeln
Und das Geheul des Sturmes,
In deinem Purpurkleid, ein lächelnd Antlitz.
Ach, ahntest du die Schrecken um dich her,
Gewiss, du lauschtest mir mit bangem Ohr.
Doch schlaf', o Kind, und schlafen soll die See
Und schlafen all das unermessne Leid!
Du aber wandle deinen harten Sinn,
O Zeus! — Und ist ein Frevel das Gebet,
Vergib mir, Vater, um des Kindes willen!

(E. Curtius und E. Geibel.)

Unerreicht ist endlich Simonides als Epigrammatiker. Die nun immer allgemeiner werdende Sitte, Grabdenkmale mit kurzen möglichst inhaltsvollen Inschriften zu versehen, gab dem formgewandten Manne vielfach Gelegenheit, seinen Witz durch die Jahrhunderte leuchten zu lassen. Und hier berührt nun besonders wohlthuend bei dem „Wanderer", dem „Tyrannenfreund" die Wärme, mit der er die grossen Thaten der Hellenen besang. Jede Station des grossen Kriegs ist auch durch eins seiner Epigramme geweiht.

Marathon.

Hier bei Marathon warfen, für Hellas im Kampf, die Athener
Siegreich Mediens goldprunkendes Heer in den Staub. (Geibel.)

Thermopylä.

Fremdling, kommst du nach Sparta, so melde, du habest allhier uns
Liegen gesehn, dem Gesetz unserer Heimat getreu. (Bender.)

Inschrift des Löwen auf dem Grabmal des Leonidas.

Unter den Tieren bin ich der Gewaltigste, unter den Menschen
Er, dem hütend ich hier lieg' auf dem steinernen Grab.
Trüge der herrliche Leu von mir nicht Seele wie Namen,
Hätt' ich aufs Grabmal hier nimmer die Füsse gesetzt. (Richter.)

Inschrift des Denkmals für die bei Salamis gefallenen Korinther.

Hellas, dessen Geschick auf die Schneide des Schwertes gestellt war,
Vom barbarischen Joch rettend mit unserem Blut
Fielen wir hier, manch bitteres Weh nachlassend den Persern,
Wenn an der Seeschlacht Not künftig das Herz sie gemahnt.
Salamis birgt nun unser Gebein, doch die Mutter Korinthos
Hat uns ein Denkmal hier unserer Thaten gesetzt. (Geibel.)

Auch die berühmte Weihinschrift des Pausanias nach der Schlacht bei Platää ist von Simonides. Gerade in diesem Genre entwickelte er eine solche Virtuosität, dass hierin kein Grieche mit ihm wetteifern konnte. Gradezu unübersetzbar ist der eine Hexameter, in dem er Heimat, Namen, Abstammung eines Mannes,

der bei den Isthmien als Faustkämpfer gesiegt und nun dem Apollon einen Kranz weiht, mit unübertrefflicher Knappheit zusammenfasst:

Κρὶς Ἄλκων Διδύμου Φοίβῳ στέφος Ἴσθμι' ἑλὼν πύξ,

oder die zwei Hexameter, in denen er mehr graziös als geistvoll in Worten spielt:

Σῶσος καὶ Σωσώ, σῶτερ, σοὶ τόνδ' ἀνέθηκαν,
Σῶσος μὲν σωθείς, Σωσὼ δ' ὅτι Σῶσος ἐσώθη.

Dass er aber auch im Stande war, seiner Süssigkeit etwas Galle beizumischen, beweisen die drei Epigramme, mit denen wir diese Beispielsammlung beschliessen wollen:

Grabschrift auf einen Unbekannten.

Freust du dich, weil ich gestorben, o Thor? Bald freut sich auch deines
Todes ein andrer. Dem Tod zahlen wir alle den Zoll.

Auf einen Erschlagenen, den der Dichter auf einer Insel fand und begrub.

Wer mich erschlagen, empfang' ein Gleiches; doch wer mich begraben,
Mög', o gastlicher Zeus, glücklicher Tage sich freun. (Jakobs.)

Auf Timokreon von Rhodos.

Hier ruht Timokreon von Rhodos, der weidlich zu essen,
Weidlich zu trinken und auch weidlich zu lästern verstand. (Bender.)

Die „geistreiche Antithese des griechischen Voltaire", dass die Poesie eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie sei, hätte von Lessing nicht die missbilligende Betrachtung erfahren sollen, die er ihr im „Laokoon" angedeihen lässt. Denn Simonides wollte damit keineswegs lehren, dass die Poesie malen solle, sondern vielmehr betonen, dass Poesie und Malerei ihre wertvollsten Motive aus der sinnlichen Welt entnehmen und dass beide Künste dann die grösste Wirkung hervorbringen, wenn sie sich sinnlicher Wahrheit befleissigen.

Zeitgenosse, Schüler und Nachahmer des Simonides war sein Neffe Bacchylides, des Midylos Sohn. Zu Julis, der Haupt-

stadt des kleinen Keos geboren, von seinem Oheim in den musischen Künsten unterrichtet, begab er sich später mit diesem an den Hof des Hieron, wo seine Eifersucht auf Pindars Ruhm einen völligen Bruch mit dem gleichzeitig in Syrakus anwesenden Thebaner herbeigeführt haben soll. Verschiedene Stellen in Pindars Gedichten, wo er den gottbegnadeten Sänger dem unselbständigen Nachahmer gegenüberstellt, sollen auf dieses Verhältniss zielen. Bacchylides verwob dann auch seinerseits seine Verteidigung in seine Gedichte und hat dies, soweit uns die Fragmente darüber belehren können, in sehr bescheidener Weise gethan; wie er z. B. einmal sagt: „der eine lernt vom anderen vor Alters und jetzt, und es ist nicht so leicht, die Pforten ungesagter Worte zu finden". Von Sizilien begab sich Bacchylides, vielleicht gezwungen, in den Peloponnes, und von da an hören die spärlichen Angaben über sein Leben ganz auf. Seine Blütezeit fällt jedenfalls zwischen die Jahre 500—460 v. Chr.

Für einen Dichter zweiten oder gar dritten Ranges wie Bacchylides musste es verhängnisvoll werden, wenn zu gleicher Zeit zwei Grössen dieselben Gattungen der Poesie pflegten. Diese Qual seines Lebens wäre vielleicht geringer geworden, wenn er ganz seine eigenen Wege gegangen wäre; aber die von ihm nachgeahmten Dichtungen seines Oheims standen den seinigen so an Wert voran und die seinigen unterschieden sich von jenen so wenig durch die Originalität der Auffassung, dass die Griechen es immer lieber mit Simonides hielten. Ein vielseitiger und gebildeter Dichter ist Bacchylides ohne Zweifel gewesen, aber wie sein Stil mehr korrekt als originell ist, so zeugt auch der Inhalt seiner Dichtungen mehr von Fleiss und Gelehrsamkeit als von Gestaltungskraft. Statt der Phantasie herrscht in ihnen die Reflexion, daher Sentenzen und fein ausgemalte Schilderungen bei ihm keine Seltenheit sind. Mit einem Wort: Bacchylides ist kein eigenständiger Dichter, aber ein Mann von feinem Gemüt und gutem Geschmack, der durch Eleganz der Form und Klarheit des Ausdrucks zu ersetzen versuchte, was ihm an ursprünglicher Kraft abging. Seine besondere Stärke scheint sich in den dem Wein und der Liebe geweihten Dichtungen erwiesen zu haben, und seine Eigentümlichkeit besteht

demnach darin, dass er, wie es Otfried Müller kurz bezeichnet, den Inhalt der Elegie in der Form der chorischen Poesie zu besingen verstanden hat. Aus einem Päan auf den Frieden ist folgendes Bruchstück erhalten:

Aus dem Schosse des Friedens quillt des Wohlstands
Fülle, sprossen des Liedes duft'ge Blumen,
Auf geschmückten Altären rötlich flackernd
Glühn die Lenden von Stieren und von Lämmern,
Weichbeflaumten, ein Opferbrand den Göttern.
Und die Jugend gedenkt des Flötenschalles,
Denkt des fröhlichen Turnens und des Festzugs;
Doch am Griffe des erzgefügten Schildes
Webt die Spinne des grauen Netzes Maschen,
An dem Eisen des Speers, der Doppelschwerter
Nagt der Rost, es verstummt die Kriegsdrommete,
Nicht mehr bleibt von den Wimpern fern der süsse
Schlaf, der Trost und die Wonne unsrer Herzen,
Überall in den Strassen wogt die Festlust,
Und zum Preise der Knaben lodern Lieder. (Mähly.)

Sinnige Züge enthält das

Lob des Weines.

Dem Grunde des Bechers entsteigt ein seliger Zauber; das Herz
Durchströmt er mit Kypria's Glut und wiegt das entzückte Gemüt
Mit Hoffnung und scheucht in die Ferne
Die Sorgen dem Menschengeschlecht.

Ja, wen Dionysos ergriff, der rühmt sich, ein einzelner Mann,
Herab von den Städten den Kranz der Zinnen zu reissen und träumt
Als König die Welt zu beherrschen
Hochprangend im Purpurgewand.

Da schimmert von Gold das Gemach und köstlich Getäfel erglänzt,
Und Schiffe beladen mit Korn heimtragen vom Strande des Nils
Unendliche Fülle des Reichtums —
So schwärmet des Trunkenen Sinn. (Geibel.)

Dass dem Dichter aber auch ernstere Gedanken nicht fremd waren, beweisen die bitteren Worte: „Nicht geboren zu sein ist dem Menschen das Beste und niemals zu erschaun Helios' goldenen Strahl; denn für längere Frist ist keiner der Sterblichen glücklich" — eine Klageton, der merkwürdiger- und doch begreif-

licherweise gerade in der so lebensfrohen hellenischen Dichtung öfter erklingt.

Den Höhepunkt erreicht die griechische Lyrik in Pindaros aus Theben, der auch insofern eine in ihrer Art einzige Erscheinung bildet, als er mit seinem ersten Siegsgesang als fertiger Künstler vor uns steht und, während andere Lyriker alter und neuer Zeit verschiedene Entwickelungsperioden nicht verleugnen können, die gleiche Lebensauffassung und Kunstweise bis an sein Ende bewahrt hat. Ob Pindaros im Jahre 522 v. Chr. in der Stadt Theben selbst oder in dem thebanischen Gau Kynoskephalä, in dem seine Eltern Daiphantos und Kleodike begütert waren, das Licht der Welt erblickte, ist nicht mehr klarzustellen; jedenfalls hatte er in der Hauptstadt Böotiens das Bürgerrecht, wurde dort erzogen und hat auch den grössten Teil seines Lebens dort verbracht. Als Mitglied der angesehenen dorischen Familie der Aegiden trat er früh in Verkehr mit dem Adel seiner Landschaft und deren Priesterschaften, deren Hauptämter sich ja vorzugsweise in den Händen alter Geschlechter befanden. Ganz besonders eng scheint seine Verbindung mit dem delphischen Orakel gewesen zu sein, das er sich durch einige von ihm gedichtete Kultgesänge zu Dank verpflichtete. Noch Pausanias, der Bädeker des Altertums, sah in Delphi neben dem Altar des Gottes den eisernen Sessel, in dem Pindar diese Sänge gedichtet haben sollte; und am Feste der Theoxenien wurde der Dichter jedesmal als Gast des Gottes geladen; eine Ehre, die auch auf seine Nachkommen überging. Die fromme Sage, die dieses Dichterleben mit besonders reichen Ranken umzogen hat, berichtet, dass zur Bestätigung seines zukünftigen Dichterberufs eine Biene dem schlafenden Knaben Honig auf den Mund geträufelt habe — ein Zug übrigens, der in der griechischen Litteraturgeschichte öfter wiederkehrt (s. Stesichoros, S. 166). Ohne Zweifel wurde der junge Aristokrat sorgfältig und der künstlerischen Neigung seiner Familie entsprechend erzogen; früh erlernte er das bei den Aegiden vom Vater auf den Sohn vererbte Flötenspiel, und wie mächtig sich die Dichtung seines Landsmannes Hesiodos in die jugendliche Seele prägte, können wir jetzt noch aus dem Einfluss ermessen, den der Dichter der Theogonie auf die

mythengestaltende Thätigkeit seines vierhundert Jahre jüngeren Landsmanns ausgeübt hat. Ganz besonders bedeutungsvoll aber scheint für den angehenden Dichter ein lebhafter persönlicher Verkehr und Meinungsaustausch mit der etwas älteren böotischen Dichterin Korinna gewesen zu sein. Sie hat wohl dem Falter die Schwingen gelöst. Pindar hatte ein Gedicht geschrieben, in dem er der poetischen Überlieferung zuwider den Mythus ganz ausser acht gelassen hatte. Als sie ihn darüber zurechtgewiesen, brachte er ein neues Gedicht voll mythologischer Anspielungen. Da soll sie ihm den weisen Rat gegeben haben, mit der Hand und nicht gleich mit dem ganzen Sacke zu säen. Pindar verstand die Mahnung und fand bald die richtige Mitte. Doch mögen auch manchmal ernstere Meinungsverschiedenheiten vorgekommen sein, die freilich eher in der verschiedenen Auffassung ihrer dichterischen Aufgabe begründet sein werden als darin, dass Pindar sich aus Ärger, von der älteren Freundin fünfmal in musischen Agonen besiegt worden zu sein, von ihr abgewandt und sie verächtlich ein böotisches Schwein genannt habe. Der Ausspruch ist fest überliefert, aber verliert in unseren Augen bedeutend an Schärfe, wenn wir erfahren, dass diese Metapher damals durchaus noch nicht die jetzige üble Nebenbedeutung hatte und sprichwörtlich gebraucht wurde, um die materielle böotische Art kurz zu charakterisieren. Korinna konnte und wollte sich von dem böotischen Dialekt und der schwerfälligeren Ausdrucksweise, die von diesem Dialekt bedingt wird, nicht losmachen; Pindar dagegen war sich bald darüber klar geworden, dass er nur dann auf seine ganze Nation werde wirken können, wenn er die Fesseln, die ihm seine Landschaft angelegt, zersprengte. Er that den entscheidenden Schritt und begab sich nach Athen. Hier machte er sich nicht nur mit dem attischen Dialekt vertraut, sondern genoss auch den Unterricht dreier Meister, von denen jeder ihm für seine weitere Entwickelung etwas mitzugeben hatte. Agathokles unterwies ihn im Gesang, der berühmte Musiker Lasos aus Hermione in der Theorie der Musik, und Apollodoros in der Praxis d. h. wohl in allen den Dingen, die zur Einübung eines Chores gehören. Der erste praktische Versuch des jungen Dichters auf diesem Gebiet fiel so glänzend

aus, dass er damit seinen Ruhm begründete. Überhaupt sind diese Studienjahre Pindars für seine künstlerische Ausbildung entscheidend gewesen. Hier gewann er Klarheit in allen theoretischen Fragen seiner Kunst, hier die praktische Erfahrung in Bezug auf die Leistungsfähigkeit eines Chores, hier die Methode, nach der man poetische, musikalische oder orchestische Elemente zur wirksamen Verwendung zu bringen habe, hier endlich jene beispiellose Gewandtheit in der Handhabung des Wortes und Rhythmus, die bis auf den heutigen Tag von keinem Verskünstler übertroffen worden ist. Unterdessen war der gewaltige Krieg mit den Persern ausgebrochen, in dem gerade Pindars Vaterstadt eine so traurige, ja schmähliche Rolle gespielt hat. Wie hat sich nun der Dichter dieser nationalen Bewegung gegenüber gestellt? Er war zu sehr Aristokrat und Thebaner, um nicht am Anfang der Ereignisse die von den Athenern ausgehende Bewegung mit Misstrauen zu betrachten, wenn er auch nicht so engherzig war wie die meisten seiner Standesgenossen; bald aber zündete die Flamme des Patriotismus auch in seinem Herzen, und unumwunden pries er die Athener als Retter Griechenlands — eine Kühnheit, die ihn seine starren Mitbürger mit tausend (von den Athenern ihm übrigens sofort wiedererstatteten) Drachmen büssen liessen. Der Ruhm des nunmehr verheirateten Mannes, als dessen Kinder Daiphantos, Protomache und Eumetis genannt werden, verbreitete sich nun immer weiter, um so mehr, als er nicht nur ein bedeutender Künstler, sondern auch ein hervorragender Mensch war. Seine Ansichten über die verschiedenen Staatsformen hatten sich jetzt so völlig geklärt, dass er, der geborene Aristokrat, ähnlich wie Simonides die Lichtseiten der Demokratie, ja sogar der Tyrannis zu würdigen im stande war und dies mit der charaktervollen Offenheit that, die sich nicht scheute zu rügen, wo er Schäden zu entdecken glaubte. Immer mehr erweiterte sich der Freundeskreis eines Mannes, den seine Geburt dem Adel, sein frommer Sinn den Priestern, sein anerkanntes Talent Städten und Herrschern angenehm machte, so dass er sich mit Recht Freund der Könige nennen konnte. Im Jahr 473 v. Chr. folgte er einer dringenden Einladung des Tyrannen Hieron nach Syrakus, blieb etwa vier Jahre dort, um dann das

blühende Kyrene zu besuchen und kehrte später, allgemein bewundert, in die Heimat zurück. Und nicht die Menschen allein trugen ihm ihre Liebe entgegen; selbst die Götter bezeugten dem alternden Dichter ihre offenbare Gunst. Der Gott Pan — so berichtet eine leicht rationalistisch zu erklärende Fabel — sang in den Bergen ein Lied von ihm, und die Grosse Mutter stellte sich ihm in wunderbarer Erscheinung vorüberschreitend dar. Und als der Achtzigjährige durch Festboten zu dem Tempel des Zeus Ammon den Gott um das gebeten hatte, was dem Menschen das Beste sei, ist er noch in demselben Jahre sanft hinübergeschlummert. Wenige Tage vor seinem Tod glaubte er Persephone, die Herrin der Unterwelt, vor sich zu sehen. Sie beklagte sich, dass er sie niemals in einem Lied gefeiert, während er doch alle anderen Gottheiten besungen; doch werde er das in der Unterwelt nachholen. Er befand sich im Theater von Argos an der Seite seines geliebten jugendlichen Freundes Theoxenos, als dieses grosse Herz plötzlich stille stand (442 v. Chr.). Später sollen seine Töchter seine Asche nach Theben gebracht haben, und das Denkmal, das sich über seiner Urne erhob, zeigte als bescheidenen Schmuck das Tier, das den künftigen Dichter angemeldet hatte, jetzt das Wappentier der Napoleoniden: die Biene. Alexander der Grosse konnte das Andenken des Dichters nicht würdiger ehren als er es gethan hat: bei der Eroberung Thebens gab er den Befehl, Pindars Haus zu schonen; und so blieb es noch lange zwischen den aus den Trümmern neu emporsteigenden Gebäuden ein Wahrzeichen der alten Zeit. — Auch Pindaros hat wie Simonides sich seine Gedichte bezahlen lassen und bei der hohen Schätzung seines Talents durch seine Zeitgenossen gewiss in sehr günstigen äusseren Verhältnissen gelebt; ihm Geldgier vorzuwerfen liegt kein Grund vor. Eine Reihe von Aussprüchen, die von ihm erzählt werden, beweisen übrigens die Schlagfertigkeit und das — freilich berechtigte — Selbstbewusstsein des Dichters. Gefragt, was schärfer als die Säge sei, antwortete er sofort: die Verleumdung. Als Simonides nach Sizilien reiste und man sich wunderte, dass er (Pindar) nicht auch Hierons Einladung folge, meinte er: Weil ich mir und nicht einem andern leben will. Und

als man ihn in Delphi einst fragte, was er dem Gott opfern wolle, war seine Antwort: Einen Päan!

Da die Nachrichten über Pindars Leben im ganzen so fragmentarisch sind, wenden wir uns mit um so grösserer Wissbegier seinen Dichtungen zu, ob sie uns nicht über diese merkwürdige Persönlichkeit näheren Aufschluss geben können. Aber auch hier treffen wir streng genommen auf Bruchstücke, denn von den siebzehn Büchern, in die der alexandrinische Dichter und Gelehrte Kallimachos die Dichtungen Pindars eingeteilt haben soll, ist nur ein Buch und eine Masse von etwa dreihundert kleineren Stücken erhalten. Selbst die kühle Reflexion, dass Pindar ja achtzig Jahre gelebt habe, kann uns die wunderbare Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des Mannes nicht völlig erklären. Schon im Altertum werden wohl seine Siegesgedichte den ersten Preis davon getragen haben, und diesem Umstand mag es zu verdanken sein, dass uns jetzt noch vierundvierzig Gedichte dieser Art erhalten sind. Es war zu Pindars Zeit schon allgemein Sitte geworden, diejenigen Männer, Jünglinge oder Knaben, welche in einem der vier Nationalspiele, den Olympien in Elis, den Pythien in Delphi, den Nemeen in Nemea und den Isthmien im Fichtenhain des Poseidontempels bei Korinth, den Preis errungen hatten, entweder gleich nach dem ersten Sieg am Festort oder bei ihrer Rückkehr in die Heimat durch einen festlichen Gesang und Chorreigen zu feiern. Die Kosten eines solchen Chores bestritten die Freunde des Siegers, seine Familie, manchmal er selbst. Je bedeutender nun das Loblied war, um so mehr wurde naturgemäss die Person des Siegers gehoben. Wer den Sinn und das Vermögen dazu hatte, wendete sich daher mit seiner Bestellung an einen angesehenen Poeten; und keiner stand in dieser Kunst höher als Pindar. Uns mag diese Erhebung des Sports unnatürlich, ja widerlich erscheinen. Keiner unserer Dichter stimmt seine Leyer zum Lobe eines Siegers im Wettkampf mit Ross, Ruder oder Bicycle. Zunächst sind es doch nur bestimmte Kreise, welche diesen Dingen Interesse entgegen bringen; und dann erscheint uns ein solcher Sieg nicht als moralisches Verdienst. Wir wollen innere Be-

wegung, inneres Leben spüren, um uns zu poetischer Gestaltung anregen zu lassen. Die Griechen fühlten anders. Ihre Nationalspiele, durch religiösen Ursprung und Zweck geheiligte Feste des Gesamtvolkes, waren so innig mit dem ganzen Leben und Denken des Volkes verwachsen, dass der Sieg des einzelnen zur allgemeinen Angelegenheit wurde, der man mit um so grösserem Interesse folgte, je beschränkter (in kantonalem Sinne) zunächst die Kreise waren, aus denen sich die Kämpfer stellten. Dazu kam, dass bis zur Zeit des peloponnesischen Krieges etwa die Wertschätzung körperlicher Vorzüge derjenigen geistiger Gaben mindestens die Wage hielt, weil die Athletik bis dahin volkstümliche Übung, noch nicht Sondergewerbe war. Ferner war — man mag dagegen sagen, was man will — das Leben damals im guten Sinne realistischer als jetzt; es herrschte mehr Sehensfreudigkeit und weniger Abstraktion. Der Grieche der vorpersischen Periode war noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt. Endlich fehlte diesem Interesse an Festspiel und Sieg ein ethischer und religiöser Zug nicht. Mochte der Sieger auch nicht immer sittlich makellos sein und so, nach unseren Begriffen, die Ehre nicht verdient haben, so betrachtet der alte Hellene dagegen einen Sieg zunächst als eine Gunst der Gottheit, den Sieger als einen gottbegnadeten Menschen. Diese unverdient scheinende Gunst musste einer Vorsehung entspringen, einem von göttlicher Hand gelenktem Gesetz, dem die Sterblichen Sieg oder Unsieg, Glück oder Unglück verdanken jetzt wie in der grauen Vorzeit. Ein Blick in diese hinein, in die Mythen der Völker und herrschenden Geschlechter, musste ja ganz ähnliche Erscheinungen zeigen. Und so stellt sich denn das Epinikion nicht als blosses Lobgedicht dar, sondern als ein Siegeslied, in dem das Glück des Siegers im Spiegel der Vergangenheit geschaut als Gabe der waltenden Gottheit erscheint. Daraus erklärt sich naturgemäss die bevorzugte Stellung des Mythos in den Pindarischen Epinikien, ohne dass wir nachweisen können, ob der Mythos schon vor diesem Dichter einen integrierenden Bestandteil der Epinikien gebildet hat. Doch ist das bei der organischen Entwickelung aller Dichtungsarten in Griechenland sehr wahrscheinlich.

Das Epinikion ist eine Gelegenheitsdichtung. Wie der Wert jeder Gelegenheitsdichtung darauf beruht, dass der Dichter irgend einen interessanten Ausgangspunkt wählt, einen originellen und zugleich allgemein verständlichen Gedanken, so war es hier die Aufgabe des Dichters, aus der Fülle von Motiven, die der Kampf selbst, das Geschlecht, die Heimat des Siegers, die näheren Umstände des Sieges eines Olympioniken u. s. w. zu bieten vermochten, das fruchtbarste auszuwählen. Es scheint zunächst das Natürlichste, den Sieg selbst als Ausgangspunkt zu nehmen, aber dieser Sieg erhielt doch erst seine rechte Folie durch einen feineren Gedanken, der eine innere Verbindung mit irgend einer That der Vorväter herstellte. Dann musste aber naturgemäss auch diese erzählt werden, und so gestaltete sich das Epinikion bald zu einem ziemlich umfangreichen Ganzen, dessen Verständnis nur dann möglich blieb, wenn der Dichter sich in seiner Komposition an eine bestimmte Überlieferung hielt, die jedem Bestandteil des ganzen Gedichtes seine bestimmte Stelle anwies. Sobald aber einmal das Wissen von einer solchen Gliederung verschwunden war, musste notwendig das Verständnis einer derartigen Dichtung leiden; und so erklärt sich uns auch die auf den ersten Blick ganz befremdende Thatsache, dass Pindar bald nach seinem Tode selbst von Hellenen nicht mehr verstanden wurde. Was war der Schlüssel, der seinen Zeitgenossen den ungetrübten verständnisvollen Genuss solcher kolossalen Dichtungen, wie z. B. der, vier Strophengruppen und einhundertundachtzig Verse aufweisenden, zweiten pythischen Siegesode ermöglichten? Zunächst hat abgesehen von dem Wort eine charakteristische Melodie, von entsprechenden Tanzbewegungen und instrumentalen Klängen begleitet, viel dazu gethan. Aber das konnte bei so umfangreichen Dichtungen nicht genügen. Es musste, wie vorhin schon angedeutet, die Komposition eines Epinikion nicht nur dem allgemeinen Inhalt, sondern auch der Form nach so feste Stützen bieten, dass jeder Zuhörer den Gedankengang sicher in sich aufnehmen konnte. Diese Stützen sind neuerdings wieder entdeckt worden. Nachdem schon Böckh und Thiersch ein architektonisches Grundgesetz geahnt und Westphal den Satz aufgestellt, dass Äschylos in seinen Chorliedern und Pindar in seinen

Epinikien die Gliederung des Terpandrischen νόμος (S. 157) adoptiert hätten, hat Mezger diese Behauptung, wie uns scheint, unwiderleglich begründet und durch eine weitere nachher zu erwähnende Entdeckung noch mehr gestützt. In der That lässt sich die, wie man vermutungsweise annimmt, auf Terpander zurückzuführende Gliederung des νόμος in die acht Teile: προοίμιον, ἐπαρχά, ἀρχά, κατατροπά, ὀμφαλός, μετακατατροπά, σφραγίς, ἐξόδιον in fast allen Epinikien Pindars nachweisen. Fällt damit der Hauptruhm des Dichters, seine freie Originalität, zusammen, so muss andrerseits die Anerkennung seiner wahrhaft genialen Bewegung innerhalb dieser Schablone nur noch grösser werden. Der ὀμφαλός (Nabel, Mittelpunkt) bildet den eigentlichen Kern des Gedichtes und enthält meist den breit ausgeführten Mythus, um den sich dann ἀρχά und σφραγίς, in der Regel das Lob des Dichters und seines Geschlechtes enthaltend, einander korrespondierend gruppieren. Diese drei Hauptteile werden aber wieder durch die κατατροπά und μετακατατροπά, meist kurze Übergangsgedankenreihen, in denen die Fülle der Metaphern hervortritt, mit einander verbunden. Da, wo die Form der Rede nicht selbst schon den Übergang kenntlich macht, liebt es der Dichter, „durch Wiederholung eines bestimmten, gewöhnlich bedeutsamen Wortes im gleichen Vers und Fuss der Strophe, das dann natürlich auch durch Melodie, Musikbegleitung und Tanzbewegung ausgezeichnet gewesen sein wird, die Stelle des Übergangs anzuzeigen.“ So erscheinen im ersten Olympischen Siegsgesang an den korrespondierenden Stellen die Worte: der Ruhm des Pelops, die für das Verständnis des ganzen Gedichtes bedeutungsvoll sind, u. s. f. Das προοίμιον enthielt einen allgemeineren einleitenden Gedanken, das ἐξόδιον einen entsprechenden Schlussgedanken. Die ἐπαρχά — ein meist sehr kurzgefasster Teil — vermittelte zwischen προοίμιον und ἀρχά. Zweifellos zeigen also die Siegesgesänge Pindars eine traditionell überkommene, von ihm bis ins einzelne hinein durchgeführte Disposition, und das übermütige Wort Voltaires, das er gelegentlich der Erwähnung einer französischen Übersetzung der Pindarischen Gedichte zum Besten gegeben: „Dieser unverständliche, aufgeblasene Thebaner, dem erst Herr von Chabanon durch seine Übersetzung Ordnung und Klarheit geben wird“,

zeugt, gelinde gesagt, von Mangel an gerechtem Urteil. Es ist ja eine andere Frage, ob Pindar uns noch dauerndes Interesse erwecken kann; aber selbst dies verneint, müssen wir seine Kunst bewundern, die um so grösser erscheint, wenn wir bedenken, dass man bis vor zehn Jahren keine Ahnung von den Fesseln gehabt hat, die ihm angelegt waren. Pindars Dichtungen gleichen in dieser Beziehung Mozartischen oder Beethovenschen Symphonien, deren grösste Kunst darin liegt, dass man die Kunst des arbeitenden Meisters kaum gewahr wird.

Wir geben als Muster der Pindarischen Dichtung sein erstes olympisches Siegeslied in Donners Übersetzung, der wir einige Worte über den Bau des Gedichtes beifügen werden. Dasselbe ist an Hieron von Syrakus gerichtet, als er mit seinem Rennpferd Pherenikos in Olympia einen Sieg errungen.

Erster olympischer Gesang.

Erste Strophe.

Wohl ist Wasser das Beste; Gold
Überstrahlt wie das Feuer,
Welches in dunkler Nacht
Leuchtet, die männerbeglückenden Schätze,
Aber willst du, liebes Herz,
Kämpfe singen: — o suche
Kein Gestirn, das milder wärmt,
Als die Sonne, die hell
Durch öde Räume weit am Himmel
Im Lichtglanz des Tages herrscht: —
Also preis' ich keine Kämpfe
Höher als Olympia's,
Woher von sinnenden
Weisen rings mit hellem Schall
Die Festhymne tönt, wenn sie nah'n
Dem Herd Hierons, dem reichen, glücklichen,
Des Kronos Sohn feiernd im Gesang

Erste Gegenstrophe.

Herrschend über Sikelia's
Lämmerreiche Gefilde
Führt er des Rechtes Stab,
Pflückt er von jeglicher Tugend die Krone.

Leuchtend thront er auch im Glanz
Duft'ger Blumen des Liedes,
Wenn wir Männer scherzend oft
Uns am traulichen Mahl
Ergehen. Doch wohlan, vom Pflocke
Herab nimm die dorische
Harfe, wenn der Ruhm von Pisa*),
Wenn dir Pherenikos' Ruhm
Den Geist in wonniges,
Süsses Sinnen einwiegt,
Als er am Alpheos stolzen Flugs
Dahinbrausend flog, vom Sporn nicht berührt,
Und seinen Herrn rasch zum Siege trug,

Erste Epode.

Syrakusä's rosseliebenden Gebieter.
Hoch strahlt sein Ruhm
In Pelops', des Lyders,
Pflanzstadt**), der heldenerzeugenden,
Den der Erdumgürter einst geliebt,
Der starke Gott Poseidon,
Weil ihn Klotho mit lichten Elfenbeines Glanz
Die Schulter geschmückt, die blendende,
Aus heil'gem Kessel zog***).
Wohl gibt es der Wunder
Gar viele; wohl wird auch der Geist
Der Sterblichen oft schnöde berückt,
Wenn, von der Wahrheit abgleitend, die Sagen sich
Schmücken mit bunter Lüge.

Zweite Strophe.

Anmut, welche mit süssem Reiz
Zauberisch alles bekleidet,
Alles mit Würde krönt,
Täuschte die Sterblichen oft und erweckte

*) Ein von Pelops gegründeter Ort bei Olympia, von Pindar oft für Olympia gebraucht.

**) Pisa ist Elis.

***) Pindar ersetzt die ältere Sage, dass Pelops von seinem Vater Tantalos geschlachtet und den Göttern vorgesetzt worden sei durch die hier angedeutete, dass Klotho, die Göttin des Schicksals und der Geburt, ihn mit weissschimmernde Schulter aus der Badewanne gezogen habe und er darauf der Liebling des Poseidon geworden sei.

Glauben an Unglaubliches.
Doch die kommenden Tage
Zeugen unbestechlich wahr,
Ja, dem Menschen geziemt,
Von Göttern Schönes nur zu sagen;
Denn dann trägt er mind're Schuld.
Red' ich denn von dir, o Pelops,
Nicht nach ält'rer Sänger Art,
Nein, wie dein Vater einst
Zu dem tadellosen Mahl
In sein Sipylos die Götter lud,
Und die ihm bewirtet, froh bewirtete,
Wie da der Dreizackschwinger dich geraubt,

Zweite Gegenstrophe.

Weil ihm Liebe das Herz bezwang,
Dass auf goldenen Wagen
Er zu der himmlischen
Burg des erhabenen Zeus dich entrückte.
Dorthin kam in andrer Zeit,
Kronos' Sohne zu gleichem
Dienste, Ganymedes auch.
Als dich Entschwundenen nun
Die Männer, die dich lange suchten,
Der Mutter nicht zurückgebracht,
Sprach der neiderfüllten Nachbarn
Mancher ingeheim sofort,
Am Feuer hätten sie
Bei des Wassers Sprudeln mit
Dem Schwert deine Glieder dir zerstückt,
Das Fleisch dann gekocht und bei des Mahles Schluss
Am Tisch umher gereicht und aufgezehrt.

Zweite Epode.

Ferne sei's von mir, der sel'gen Götter einen
Der Schlemmerei
Zu zeih'n! Seine Strafe
Trifft allezeit den Lästerer.
Wenn sie jemals einen Sterblichen
Geehrt, Olympos' Götter,
So war's Tantalos. Aber er vermochte nicht
Zu tragen des Glückes hohen Glanz:
Im Übermass der Lust

Umstrickte der Fluch ihn,
Die schwere Last: ihm hängt Zeus
Den mächtigen Fels über das Haupt,
Den er ohn' Unterlass niederzuwälzen ringt,
Ewig entrückt der Freude.

Dritte Strophe.

Also fristet er ruhelos
In vierfältigem Unheil
Traurige Tage hin,
Weil er Ambrosiagaben und Nektar,
Der unsterblich ihn gemacht,
Dreist entwandte den Göttern
Und der Freunde frohem Kreis
Spendete. Wahrlich ein Thor,
Wer immer wähnt, dass, was er thue,
Vor Gott je verborgen sei.
Darum sandten auch die Götter
Zu dem schnellverwelkenden
Geschlecht der Sterblichen
Wieder seinen Sohn hinab.
Und als dieser nun in Jugendkraft
Erblüht war und Flaum sein braunes Kinn umzog:
Da trieb es ihn zu süsser Hochzeitlust,

Dritte Gegenstrophe.

Dort vom Vater in Pisa die
Edle Hippodameia
Sich zu gewinnen. Allein
Trat er im Dunkel zum graulichen Meere,
Rief den Dreizackschwinger an,
Und ihm dicht vor die Füsse
Kam der sturmgewalt'ge Gott.
Also sprach er: „Wohlan,
Wenn Aphrodita's holde Gaben
Dich jemals erfreuten, dann
Halte jetzt Önomaos'
Eh'rnen Speer, Poseidon, auf,
Und auf geflügelten
Wagen, Herr, geleite mich
Zum Land Elis hin und gib mir Sieg!
Denn schon warf er dreizehn Freier in den Staub,
Und schiebt annoch der Tochter Hochzeit auf.

Dritte Epode.

Grosser That Gefahr begeistert nie den Schwachen.
Doch wem einmal
Verhängt ist, zu sterben,
Wie möchte der sein Alter wohl
Namenlos hinschleppen, thatenlos,
Im Dunkel müssig brütend,
Alles Schönen entbehrend? Nein, ich bin bereit,
Ich will ihn bestehen, diesen Kampf;
Du gib mir holden Sieg!“
So flehte der Jüngling;
Nicht ungehört verscholl sein Wort.
Poseidon, ihn hoch ehrend, verlieh
Goldnen Wagen ihm und ein beschwingt Gespann,
Das nie rostet im Flug.

Vierte Strophe.

Und er zwang den Önomaos,
Und gewann sich die Jungfrau.
Fürsten des Volkes, sechs
Söhne, mit Tugenden prangend, gebar sie.
Aber nun, vom köstlichen
Blut der Opfer umflossen,
Ruht er dort, am Alpheos,
Wo sein Grab sich erhebt
Am vielbesuchten Gottesherde,
Zu dem Pilgerscharen zieh'n.
Fernhin strahlt der Ruhm des Pelops
Auf der Bahn Olympia's,
Wo kämpfend um den Preis
Ringt der Füsse schneller Flug,
Und Mühsalen trotzt die stolze Kraft.
Aber der Sieger wallt sein Leben lang hinfort
Im süssen heiteren Sonnenglanz des Glücks,

Vierte Gegenstrophe.

Weil er tapfer gerungen. Was
Stets im Leben beseligt,
Ist ja das höchste Glück
Jeglichem Sterblichen. Darum geziemt mir,
Mit äolischen Gesang
Diesen Sieger zu kränzen,
Der im Rosselauf gewann.

Denn ich kenne fürwahr
Der andern, die jetzt leben, keinen,
An Macht höher und in Kunst
Vielerfahren, ihn zu schmücken
Mit der Hymne stolzem Kleid.
Ein Gott, zum sichern Hort
Deiner Mühen dir bestellt,
Gedenkt deiner stets mit liebendem
Herzen, o Hieron: verlässt er dich nicht schnell,
So hoff' ich wohl mit süsserm Preise noch

Vierte Epode

Deinen Sieg auf raschem Wagen zu verkünden,
Erklomm ich auf
Des Lieds heil'gen Bahnen
Den Sonnenhügel Kronions.
Denn es pflegt die Muse mein Geschoss,
Und leiht ihm hohe Stärke.
Wohl sind andere gross in andrer Weise; doch
Am höchsten wölbt sich der Könige Thron.
Nicht weiter blicke mehr!
O mögst du hinieden
Stets auf den Höhen zieh'n, und ich,
Den Siegern gesellt, gross wie du,
Hervor überall strahlen in Hellas' Volk
Durch des Gesanges Weisheit!

Die Gliederung dieses, wie schon Lukian meinte, schönsten aller (Pindarischen) Gedichte ist leicht zu überblicken. Den Hauptteil bildet der Mythos von Pelops, auf den der Dichter v. 36 ff. („Hoch strahlt sein Ruhm in Pelops', des Lyders, Pflanzstadt") fast mit denselben Worten übergeht, mit denen er ihn v. 155 ff. („Fernhin strahlt der Ruhm des Pelops auf der Bahn Olympias") wieder verlässt. Den Übergang von dem vorhergehenden Gedanken zum Kern des Mythus bildet die Partie v. 36—44, wo mit den Worten „Wohl gibt es der Wunder gar viele" die eigentliche Erzählung beginnt; ebenso wird der Übergang vom Schluss des eigentlichen Mythus zu den allgemeineren gleich zu besprechenden Gedanken durch die Verse 139—155 gemacht. „Damit ist," mit Mezger zu reden, „die Eingangs- und Schlusspartie von dem Kern

des Gedichts losgelöst; bei näherem Zusehen zeigen aber auch diese selbst einen Einschnitt, indem der Dichter sich v. 18 von dem Preis der olympischen Spiele zur Person des Siegers wendet und in analoger Weise v. 165 von dem Lob des Siegers die Rede auf die ihm selbst verliehene Dichtergabe überlenkt. Es enthält also, wie auch sonst gewöhnlich, der ὀμφαλός den Mythus und die ἀρχά und σφραγίς das Lob des Siegers, während die κατατροπά und μετακατατροπά von dem hohen Ruhm eines olympischen Siegers reden und das προοίμιον als würdigstes Objekt der Dichtkunst den olympischen Wettkampf, das ἐξόδιον als den würdigen Genossen des Siegers den Dichter bezeichnet".

Jedenfalls verdient der Mythus in allen Pindarischen Gedichten besondere Beachtung, weil er, wie wir gesehen haben, formell und materiell den Mittelpunkt derselben bildet und immer in einer gewissen Beziehung zu den Lebensverhältnissen, dem Sieg u. s. w. des Siegers gegeben ist. Daraus ergibt sich aber von selbst die Annahme eines leitenden Grundgedankens für jedes Gedicht, und in der That ist es nicht so schwer, einen solchen ausfindig zu machen. Bewundernswert bleibt vor allem die Kunst, mit der der Dichter die Gerüste seiner Siegesgesänge zimmert und ausfüllt. Hierin haben nur die Provençalen ähnliches geleistet. Freilich kam gerade der künstliche Bau der Gedankenentfaltung ungemein zu statten. Die verschiedenen Arten der Siege, die Verschiedenheit der Sieger an Alter, Lebensstellung, Glücksumständen, Familienverbindungen, genealogische Spezialitäten, die vielseitigen Beziehungen zu den verschiedenartigsten Mythenkreisen mussten ja eine wahre Flut von Gedanken wecken, und in der That ist Pindar einer der gedankenreichsten Dichter. Aber er verweilt nicht bei dem Einzelnen, eine überraschende Metapher ist nicht das letzte Ziel seiner poetischen Thätigkeit; die Vergleichung der Thatsachen des Lebens und des Inhalts der Mythen führt ihn zur Anerkennung ewig waltender Gesetze und Wesen. Pindar ist ein frommer Dichter, der sich vor der Gottheit beugt, weil er ihre Gewalt und Bedeutung für die sittliche Ausgestaltung des menschlichen Lebens erkannt hat. Insofern ist seine ethische Wirksamkeit durchaus nicht zu unterschätzen. Viel strenger als Simonides, hebt er die Tugend,

die sich einmal als Mässigung, das andre Mal als Tapferkeit offenbaren mag, hervor; und wenn er mit besonderer Vorliebe die männliche Rüstigkeit preist, so vermögen wir darin noch etwas von der tiefgehenden Bewegung nachzuempfinden, welche die Perserkriege wie in der Brust des Äschylos so auch in diesem männlichen Herzen verursacht haben. Überhaupt steht Pindar dem ersten grossen Dramatiker der Hellenen innerlich nahe. Beiden gemeinsam ist die grosse und tiefe auf religiöser Überzeugung begründete Lebensauffassung; nur erscheint sie bei Äschylos herber als bei dem milderen Pindar, dessen feiner Geschmack alle Härten des Gedankens und Wortes ausgeglichen hat. Beiden gemeinsam ist auch die innige Liebe zu Athen, für die ja Pindar selbst büssen musste, als er einen Sieg des Atheners Megakles mit folgendem Gedicht gefeiert:

Athen, die gewaltige Stadt, ist das schönste
Loblied dem mächtigen Stamm der
Alkmäoniden; — ein fester Grund,
Darauf für den Sieger zu Wagen der stolze
Bau des Hymnos sich mag erheben.
Welche Stadt auch, und welches Geschlecht auch
Könnt' ich im Liede verkünden,
Herrlich, höher gepriesen in Hellas?

Von Stadt zu Stadt ist die Kunde gedrungen
Von Erechtheus' Bürgern, die dir, Apollon,
Im göttlichen Pytho — ein Wunder zu schauen —
Den Tempel erbaut.
Mich erwecken zum Liede der Siege fünf
Auf dem Isthmos; — Einer, das schönste Geschenk
Des Zeus, ein Olympischer; — zwei in Kirrha;
Dein' und deiner Ahnen Sieger!

Freudig begrüss' ich, Megakles, auch deine
Jüngste herrliche That. Eines nur seh' ich mit Gram,
Ach! dass der Neid die glänzendsten Thaten
Giftig befehdet.
Doch ein Spruch sagt: „Also geschieht es,
Dass nun dauernder blühet des Glückes Gunst
Ihm, dem beneideten Manne, und Segen
Tausendfach über ihn herströmt.“ (Seeger.)

Wie seine Gedanken, so ist Pindars Stil erhaben, und wenn er die durchsichtige Klarheit des Simonides nicht immer erreicht hat, überragt er ihn an Gedrungenheit des Ausdrucks und Reichtum der Diktion. Pindar hat sich von der Breite des bei den Lyrikern immer noch nachwirkenden epischen Stiles vollständig freigemacht, und es bedeutet einen Fortschritt in der Geschichte der Gedankendarstellung, dass von ihm der einfache Satzbau verlassen und dafür eine breite Parataxe und noch häufiger ein kühnes hypotaktisches Gefüge hingestellt worden ist. Diese Gedankengewebe und die innerlich mit ihnen zusammenhängende kunstreiche Abwechselung der Rhythmen bedingen dann wieder eine ungewöhnliche Wortstellung, bei der namentlich die häufige, vorher unerhörte, Nachstellung der Konjunktion auffällt. Minder auffallend ist bei einem Dichter, dessen Kunstgeheimnis eigentlich in der geschickten Verwendung der Vergleichung liegt, der Gebrauch der Tropen. Die Zahl seiner Synekdochen (δουρὶ μάρνασθαι), Metonymieen (πλαγαὶ σιδάρου) und Allegorieen (darunter besonders berühmt die Pyth. 4, 263 ff. durchgeführte Vergleichung des kyrenäischen Staates mit einer verstümmelten Eiche) ist Legion; ganz besondere Vorliebe aber zeigt er für die Metapher, die zugleich häufig zur Markierung der κατατροπά und μετακατατροπά, also als Dispositionsweiser, von ihm angewandt wird (die zweite Entdeckung Mezgers, auf die wir oben hingewiesen haben!). Ausdrücke wie „das Geschoss des Liedes", „das Gewand der Hymne", „die Blume des Landes", „die Blume der Liebe" begegnen uns alle paar Zeilen. Manche derselben sind zu geflügelten Worten geworden, wie „σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος" (Pyth. 8), „eines Schattens Traum ist der Mensch." Sein berühmtes Wort „ἄριστον μὲν ὕδωρ," „Wasser ist das Beste" — jetzt die Devise der Kaltwasserheilanstalten — ist von dem Dichter zunächst in einem anderen als dem ihm heutzutage gewöhnlich untergelegten Sinne verstanden worden. Dass bei einem Sänger, der über ein solches Pathos verfügt wie Pindar, Figuren der logischen Form: Anaphern, Apostrophen und Antithesen häufig vorkommen, versteht sich eigentlich von selbst. Pindars Dialekt, um dessentwillen ihn die Lokalpatriotin Korinna besonders angegriffen haben mag, — warf sie ihm doch einmal den Gebrauch eines attischen Wortes vor —

ist seinem Kerne nach episch, doch enthält er ausserdem nicht wenige äolische Bestandteile und manches kräftige dorische Wort. Die Eigentümlichkeit seiner sprachgestaltenden Thätigkeit hat der erste Kenner griechischer Dialekte, Ahrens, folgendermassen treffend gezeichnet: „Pindar hat nicht wie Simonides die charakteristischen Eigentümlichkeiten der verschmolzenen Dialekte zu zierlichen Masern in einer glatten Fläche abgeschliffen; er hat ihnen nur die rauhesten und unvereinbarsten Ecken abgebrochen und lässt sonst gleichsam die Geister dieser Dialekte aufeinander platzen, in dem sicheren Bewusstsein seiner Kraft, die Kämpfenden mit einem quos ego! zur Ordnung zu rufen und ihre Disharmonie zu einer befriedigenden Auflösung zu führen.“ Diese für uns auffallende Mischung hat den Dichter über die enge Sphäre seiner böotischen Heimat hinaus in den weiteren Kreis der ganzen hellenischen Nation getragen. Ihr verdankt er zunächst seine ungemeine Popularität. Aber es war noch etwas anderes, das ihn zum Liebling seines Volkes machte: das war sein echtgriechisches Empfinden, seine hohe Weltanschauung und seine echt poetische Gestaltungskraft. Die beiden letzteren Eigenschaften sichern ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz unter den Dichtern, die erste weist seinem Ruhm bestimmte Schranken an. Zwar beweist Pindar gerade hierin seine dichterische Kraft, dass er den Sieg des Einzelnen nicht in seinen Einzelheiten pedantisch beschreibt, sondern mit weiterem Blick als ein bedeutungsvolles Moment in dem Leben eines tüchtigen Mannes verherrlicht. Dieser Sieg ist nach seiner Auffassung eine Folge teils des Glückes, teils des Verdienstes, und dieses Glück zu erwerben und zu ertragen bedarf es der Frömmigkeit und Masshaltigkeit; und insofern erscheint bei ihm jeder Sieg als Reflex göttlicher Gnade. Aber — es ist nicht jedermanns Sache, sich für Faustkämpfer und andere Heroen der Muskeln zu begeistern; und feine Kunstrichter wollen sogar herausgefühlt haben, dass dies selbst dem durch und durch nationalen Dichter nicht immer gelungen sei. Sie vermissen in manchen seiner Gedichte den natürlichen Schwung, spüren den Druck, der wie ein Fluch auf der bestellten Leistung laste. Die Bemerkung ist nicht ganz abzuweisen. Auch musste der fast übertrieben kunstvolle Bau seiner Gesänge immer mehr

an imponierender Kraft verlieren, je mehr das Verständnis seiner Gesetze und seiner einzelnen Schönheiten schwand. Dazu kam, dass manche sinnreiche Anspielung mit dem Emporwachsen eines neuen Geschlechts gar nicht mehr als solche geahnt, geschweige denn empfunden wurde. Schon ein Menschenalter nach Pindar verstand man seine Werke nicht mehr; nur der Respekt blieb; und so mögen einem Humoristen wie Lukianos Gedankenverbindungen, wie die des Lessingschen Epigramms beim Hinblick auf Klopstocks Dichtungen, nicht ferngelegen haben:

Wer wird nicht einen Pindar loben?
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.
Wir wollen weniger erhoben,
Und fleissiger gelesen sein.

Uns steht Pindar fern; trotzdem wollen wir doch nicht vergessen, dass er einer der harmonischsten Geister und zweifellos der grösste Verskünstler des griechischen Altertums gewesen ist.

Wir fügen hier einige Worte über die berühmtesten griechischen Dichterinnen jener Zeit bei. Die Reihe eröffnet die Böoterin Myrtis aus Anthedon, die „lieblich tönende“, wie ein Epigramm sie nennt. Der Überlieferung nach Lehrerin der Korinna und des Pindar, wurde sie von letzterem in einem musischen Wettkampfe besiegt und von der ersteren dazu ob des Wagnisses ausgescholten. Das erhaltene Bruchstück einer balladenartigen Erzählung beweist, dass in Griechenland die dichtenden Frauen mit der Darstellung leidenschaftlicher und selbst bedenklicher Szenen nicht gerade ängstlich waren. Viel bedeutender, überhaupt wohl ausser Sappho die einzige griechische Dichterin von litterargeschichtlicher Bedeutung, ist ihre Schülerin Korinna. Wie Myrtis Böotierin, in der wegen ihrer Gerechtigkeit und Frömmigkeit berühmten Stadt Tanagra geboren, kam sie später nach Theben und trat dort in jenen zunächst für den jüngeren Dichter so bedeutungsvollen Verkehr mit Pindar, aus dem wir schon bei der Skizzierung von Pindars Leben einige Züge mitgeteilt haben. Als echte Böoterin

behielt sie in ihren Dichtungen den unvermischten heimischen Dialekt bei, und dies sowie ihre Schönheit mag ihr hauptsächlich zu den fünf Siegeskränzen verholfen haben, die sie in edelstem Wettstreit mit ihrem grösseren Nebenbuhler errungen. In den fünf Büchern ihrer Gedichte, an denen der naive einfache Ton vorzüglich gefiel, scheint sie in erster Linie böotische Stammessagen und unter diesen wieder vornehmlich Verwandlungsgeschichten (Metamorphosen) behandelt zu haben. Der Hauptheld ihrer Dichtung war der Heros von Tanagra, Orion; ferner deuten erhaltene Titel (Sieben gegen Theben; Iolaos) auf die Ödipus- und Heraklessage. Ihr höchster Ruhm bleibt ihr Verkehr mit Pindar. Fast noch berühmter durch eine Heldenthat als durch ihre Gedichte wurde die Dorierin Telesilla aus Argos (c. 524 v. Chr.). Ihre Blüte fällt in die Zeit der heftigsten Fehden zwischen Sparta und Argolis. Der spartanische König Kleomenes hatte, so wird berichtet, unter den Argivern ein furchtbares Blutbad angerichtet und rückte schon gegen die männerlose Stadt vor. Da besetzten die Weiber unter Führung der Telesilla, die vorher alle Waffen aus den Häusern und Tempeln zusammengebracht hatte, die Brustwehren und nahmen mutig den Kampf mit den anstürmenden Feinden auf. Die Lakedaimonier überlegten nun, dass ein Sieg für sie doch nicht rühmlich, eine Niederlage aber höchst schimpflich sein werde, und hoben die Belagerung auf. So rettete die Entschlossenheit der einen vornehmen Frau, die nicht lange vorher durch die Beschäftigung mit Musik und Poesie von langwieriger Krankheit geheilt worden war, die bedrohte Vaterstadt. Was uns sonst von ihren Gedichten überliefert ist, lässt ebenfalls auf einen männlichen Geist schliessen. Sie dichtete hauptsächlich Hymnen und politische Lieder, nahm also in ihrer Heimat eine ähnliche Stellung ein wie einst Tyrtaios in Sparta und Alkaios in Mitylene, nur dass ihre Bedeutung, wohl dem Wert ihrer Poesieen entsprechend, eine lokale geblieben ist. Ebenfalls von lokaler Berühmtheit war Praxilla aus dem schönen, fruchtbaren und damals (c. 450) wegen seiner Malerschule viel genannten Sikyon. Die Lieder dieser Dichterin scheinen zu ihrer Zeit ihren Weg durch ganz Griechenland gemacht zu haben und wegen ihrer Sangbarkeit überall beliebt gewesen zu sein. Ganz

besonders gerühmt waren ihre Skolien, aus denen ein Fragment erhalten ist:

Mit mir trinke, mit mir scherze,
Mit mir lieb', mit mir bekränz' dich,
Mit mir schwärme, wenn ich schwärme,
Mit mir ernst sei, wenn ich ernst bin. (Poestion.)

Ausserdem dichtete sie feurige Dithyramben, behandelte die alten Fabeln der Peloponnesier in geistvoller Weise und erntete endlich durch ein grösseres episches Gedicht Adonis, von dem nur ein paar Verse erhalten sind, grossen Beifall. In demselben scheint der Geliebte der Aphrodite die Rolle eines noch ziemlich kindlichen dummen Jungen zu spielen; und in der That findet das griechische Sprichwort „Einfältiger als der Adonis der Praxilla" seine Bestätigung durch die drei Hexameter, in denen der sterbende Adonis jammert:

Also muss ich verlassen die herrlichen Strahlen der Sonne
Und zum andern die hellen Gestirn' und das Antlitz des Mondes,
Gurken auch, wie sie Jahreszeit bringt, und Birnen und Äpfel.

Also nur nach diesen Verlusten wird sein Leben berechnet. Der arme Adonis! — Dem Inhalt ihrer meisten Gedichte entspricht die lebhafte rhythmische Form, in deren Behandlung es Praxilla zu einer achtungswerten Gewandtheit gebracht haben muss.

13. Kapitel.

Die jüngeren Dithyrambiker.

Mit Pindar hatte die lyrische Poesie der Hellenen ihren Höhepunkt erreicht. Seine Epigonen verdienen diesen Namen in doppeltem Sinne. Aber in einer Gattung der Lyrik herrschte doch noch eine Zeit lang reges Leben, und es verlohnt sich wohl, einen Augenblick bei den Männern stehen zu bleiben, die den Dithyrambos weiter ausbildeten, weil sie in der formellen Behandlung einen gewissen Fortschritt über Pindar und Simonides hinaus gemacht, aber eben durch diesen Fortschritt zum Verfall der chorischen Poesie wesentlich mit beigetragen haben. Freilich darf zu ihrer Entschuldigung nicht verschwiegen werden, dass die gleichzeitig beginnende Blüte des Dramas den Fortbestand der anderen Gattungen der Poesie aufs ernstlichste bedrohte und dass den anderen Dichtern, den Leistungen eines Äschylos, Sophokles und Euripides gegenüber, nichts übrig blieb als die Masse des Volkes durch Neuerungen für ihre Produkte zu interessieren.

Wir haben schon früher (S. 162) erfahren, dass der Dithyrambos ursprünglich ein lebhafter von Flötenmusik begleiteter Tanz zu Ehren des Gottes Dionysos war. Phrygisch-thrakischen Ursprungs, von orgiastischem Charakter, war er für die Verehrer des Weingottes

annähernd das, was ein „gottseliger Umzug" für die Salutisten unserer Tage ist. Mit der Ausbreitung des Dionysoskultus in Griechenland hielt die immer weitere Übung im Dithyrambos gleichen Schritt. Theben und Naxos, Attika und Korinth, Phlius und selbst einige dorische Gemeinden beugten sich vor dem Thyrsos. Die Tyrannen, vor allem Periandros und Peisistratos, verwandten ihre besondere Sorgfalt auf reichere Gestaltung der Dionysosfeste; sie wussten wohl, warum. So war der Dithyrambos um die Mitte des sechsten Jahrhunderts in den bezeichneten Gebieten ein populärer Tanz, und die kühne Neuerung des Arion, der den Tanz zur choreographischen Dichtung machte, wird ihm wie seinem fürstlichen Freunde den aufrichtigen Dank der schaulustigen Bewohner von Korinth eingetragen haben. Lasos von Hermione that den weiteren Schritt, den Dithyrambos antistrophisch zu komponieren und in demselben mehrere Chöre miteinander wetteifernd auftreten zu lassen. Dass dabei eine ausdrucksvolle Flötenbegleitung die Worte und Gesten der Chöre möglichst wirkungsvoll unterstützte, dürfen wir bei einem so gewiegten Musiker wohl voraussetzen. Ob er auch die Erfindung gemacht, statt eines Teilchors, wo es der Sinn gestattete, einen Schauspieler auftreten zu lassen, wissen wir nicht, doch ward diese Sitte mit der rasch vorschreitenden Entwickelung des Dramas bald allgemein. Nun aber kam eine schlimme Zeit: Das Drama, aus dem Dithyrambos herausgewachsen, behielt ihn als Bestandteil bei und drohte ihn so als selbständige Kunstgattung zu vernichten. Was thun? Die Tragiker legten das Hauptgewicht auf den Text; also verlegten sich die Dithyrambiker auf die musikalische Seite. Hier waren es nun ganz besonders die Attiker und unter diesen vorzüglich Melanippides, ein Zeitgenosse der drei grossen Tragiker, der mit kühnen Neuerungen vorging. Mehr Musiker als Dichter, fühlte er seine musikalische Phantasie durch die Fessel der antistrophischen Gliederung gebunden; er warf sie ab und dichtete und komponierte nur monostrophisch. Der musikalische Fortschritt ist klar: die „ewige Melodie" konnte nun ungehindert fliessen; aber die metrische und musikalische Architektonik war dahin. An Stelle der Händelschen Arie trat das Wagnerische Leitmotiv. Seine Dithy-

ramben, von denen ausser den Titeln (z. B. Marsyas, Persephone, Danaiden) einige im ganzen unbedeutende Bruchstücke erhalten sind, hehandeln wohl ausnahmslos mythologische Themata; aber merkwürdigerweise weist keines einen direkten Bezug auf den Gott auf, von dessen Kult der Dithyrambos doch ausgegangen war. Freilich waren die Dramatiker darin schon vorangegangen; denn Melanippides' Blütezeit fällt um 450, also nach der Entstehung der bedeutendsten Äschyleischen Tragödien.

Wir verfolgen die Entwickelung des Dithyrambos weiter bis zu seinem Erlöschen, da sich in den späteren Abschnitten kaum eine schickliche Gelegenheit finden wird, ihn nochmals im Zusammenhang zu behandeln. Da erscheint denn als der bedeutendste Nachfolger des Melanippides sein Sklave und Schüler Philoxenos von Kythera, den das wechselnde Kriegsspiel bei einem Überfall der Athener in deren Hand gebracht hatte. Von seinem Leben ist nur bekannt, dass er längere Zeit zu Athen lebte, sich dann zu dem in der Poesie dilettierenden Tyrannen Dionysios I. nach Syrakus begab, bei diesem aber mit seinem Freimut oder vielleicht auch einigen Spottversen schlecht ankam und eine Zeit lang die Qual der berüchtigten Latomieen durchzumachen hatte. Trotzdem soll er in diesem grausen Aufenthaltsort den Dithyrambos Kyklops gedichtet und mit demselben die tändelnde Art des gefürsteten Dichters verspottet haben. Voll lebendiger Charakteristik, in der Hauptsache von Einzelpersonen weitergeführt, deren Dialog nur gelegentlich vom Chor unterbrochen wird, steht dieser Dithyrambos schon hart an der Grenze des Dramas. Der Dichter ist 380 v. Chr. in Ephesos gestorben. Wenn seine übrigen 23 Dithyramben, die das Altertum noch von ihm besass, in ähnlichem Charakter wie der Kyklops abgefasst waren — und wir dürfen dies kaum bezweifeln — so könnte man fast versucht sein, Philoxenos den dramatischen Dichtern beizuzählen. Vom alten Dithyrambos ist ja bei ihm kaum mehr eine Spur zu sehen; der einfache Chorreigen zu Ehren des Gottes Dionysos hat sich in eine komplizierte Darstellung aller möglichen Scenen mit abwechselnd auftretenden Schauspielern, und durch Flötenbegleitung getragene Chorgesänge verwandelt. Mehr Melodram als Oper, vielleicht noch mehr „phanta-

stisches Ballet“ mit operettenhaftem Anstrich, war diese Dichtgattung ganz geeignet, das bischen Sittlichkeit des athenischen Pöbels der nachperikleischen Zeit völlig zu untergraben, indem sie ihn ergötzte. Ballets wie das noch lange berühmte Δεῖπνον, die mit drastischen Wortbildungen und besonders kühnen Zusammensetzungen gewürzte Darstellung eines üppigen Mahles, die dem Zuschauer das Wasser im Munde zusammenlaufen machte, waren freilich dem müssig gaffenden Publikum genehmer als eine Tragödie des Sophokles; aber schon das Thema, der verhältnismässig niedere Stoff, über den eine noch so gewandte metrische Behandlung nicht hinwegtäuschen konnte, bewies der Verfall der Gattung.

Der letzte bedeutende Dithyrambendichter war Timotheus aus Milet. Fand er auch bei seinem ersten Auftreten in Athen wenig Beifall, so hat sich doch später die Prophezeiung seines Freundes, des Tragikers Euripides, dass er bald das Theater beherrschen werde, für eine nicht ganz kurze Zeit glänzend erfüllt. Wann dieser Mann, der das neunzigste Lebensjahr erreicht haben soll, gestorben, ist nicht sicher festzustellen; doch muss er nicht lange vor der Thronbesteigung Philipps von Makedonien noch gelebt haben. Seine Neuerung — und es war eine recht raffinierte Neuerung — bestand darin, dass er den bis dahin fast nur für Flötenmusik komponierten Dithyrambos mit Kitharabegleitung aufführte. Er selbst trat mit einer neumodischen Kithara, die statt der seither üblichen sieben Saiten deren elf zählte, am Karneenfest in Sparta auf, aber die Ephoren waren so lakonisch, ihm die vier „überflüssigen“ kurzer Hand abzuschneiden. Von den achtzehn Büchern seiner Nomen, also vorzugsweise geistlichen Kompositionen, sind leider zu wenige Verse erhalten, um die Eigentümlichkeit seiner Dichtweise definieren zu können; doch kommt auch hier das bezeichnende Wort vor: „Das Alte singe ich nicht, denn das Neue ist viel besser.“ Besonnene Richter des Altertums tadelten die Sinnlichkeit der von ihm behandelten Stoffe und die sinnlichreizende Form, in die er seine Gedanken einzuhüllen verstand, ohne ihm Talent und Feuer absprechen zu können. Doch war seine Redeweise häufig bis zum Unnatürlichen geziert. Ausser dem „leibflüssigen“ Kinesias, dem Aristophanes eine traurige

Berühmtheit verschafft hat, werden endlich noch Polyidos und Telestes als Dithyrambendichter genannt. Ersterer, ein Nebenbuhler des Timotheus, war wie jener von Manieriertheit nicht frei zu sprechen, bewies aber Überzeugung, indem er eine Schule gründete, die sich lange Zeit erhielt; an letzterem, einem geborenen Selinunter, dessen erhaltene Gedichttitel: Argo, Asklepios und Hymenaios wieder mehr Vorliebe für den alten Mythus zu verraten scheinen, wurde der häufige Wechsel der Rhythmen, die gewaltsamen Übergänge aus einer Tonart in die andere getadelt; und vergegenwärtigen wir uns dazu, dass längst auch die Unsitte eingerissen war, einzelne Silben mit einem ganzen Ballast von Tönen (Koloraturen) zu beladen, so müssen wir dem Aristophanes Recht geben, wenn er solchen Ausschreitungen gegenüber seine Pritsche schwang.

Neben den Ergüssen der eben genannten Dichter flossen seit Pindars Zeit die Quellen der lyrischen Poesie von Tag zu Tag spärlicher. Doch gelang gelegentlich auch einem minder Berühmten ein keckes Lied, wie dem sonst unbekannten Kallistratos, einem Zeitgenossen Pindars, das rasch berühmt gewordene Skolion auf Harmodios und Aristogeiton, die Befreier der Stadt Athen von der Tyrannis der Peisistratiden. Nachgerade das Leiblied aller gesinnungstüchtigen Athener, spielte es in deren Zusammenkünften auf lange Zeit hinaus dieselbe Rolle wie bei uns seit 1870 die „Wacht am Rhein". Wir geben diese Nationalhymne — leider ohne Noten — in Geibels trefflicher Verdeutschung:

Tragen will ich das Schwert verhüllt in Myrten,
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Da von ihrer Hand fiel der Tyrann
Und sie dem Volk Athens Freiheit und Recht erkämpft.

Nicht, Harmodios, ruhst du bei den Toten,
Auf der Seligen Flur, so singt man, weilst du,
Wo Achill der schnellfüssige Held
Und Diomed mit ihm wandelt, des Tydeus Sohn.

Tragen will ich das Schwert verhüllt in Myrten,
Wie Harmodios und Aristogeiton,

Da an Pallas' hochheiligem Fest
Ihnen Hipparch, der Zwingherrscher der Stadt, erlag.

Unvergänglicher Ruhm ist euer Erbteil,
O Harmodios und Aristogeiton,
Da von euerer Hand fiel der Tyrann
Und ihr dem Volk Athens Freiheit und Recht erkämpft.

Ein Original in seiner Art, wenn auch nicht von der ehrbarsten Sorte, war der körper- und geistesstarke Timokreon aus Jalysos auf Rhodos, Dichter und Athlet zugleich — eine Vereinigung, die heute kaum mehr vorkommt. Mit Themistokles befreundet, wendete er sich, in seiner Vaterstadt der Hinneigung zu den Persern beschuldigt, an diesen damals schon berühmten Athener; und als er bei ihm nichts zu seiner Verteidigung erreichen konnte, überschüttete er ihn mit der Jauche seiner Spottgedichte. Auch mit Simonides geriet er zu anderer Zeit in Streit, und wir haben schon das Epigramm kennen gelernt, mit dem der feine Mann seinen derben Gegner abstraft. Später soll er sich wirklich an den Hof des Perserkönigs begeben haben, als dessen „Gast“ er vielleicht gestorben ist. Talentvoll und kräftig, ist doch Timokreon weder ein bedeutender noch ein sympathischer Dichter. Zunächst mangelte ihm die Bildung, die feineren Gedanken seiner grossen Zeitgenossen zu verstehen und selbständig zu verarbeiten, und der grosse politische Blick; und dann war er kein Charakter. Daher versteht er es wohl, in seinen Skolien gelegentlich ein treffendes Wort hinzuwerfen, und in seinen polemischen Gedichten den Gegner mit Wucht zu packen, aber sein Sang ist wild, seine Diktion ist grob und seine Formgebung geschmacklos. Oder kann man es anders bezeichnen, wenn ein Dichter die dorische Strophe zum Gewand seiner Invektiven machte, als ob Archilochos gar nicht gelebt und gedichtet hätte! Ein Bauerntanz in der Toga könnte nicht geschmackloser sein. Timokreon blieb eben auch als Poet ein — Klopffechter. Von ganz anderem Stoffe muss der Mann gewesen sein, den die Athener als ἄθεος ächteten: Diagoras, des Teleklytos Sohn, von Melos; in jungen Jahren Schüler des Philosophen Demokritos, der ihn aus der Sklaverei oder wenigstens einer unglücklichen Lage befreit haben soll. Der durch traurige Erfah-

rungen verbitterte Mann scheute sich nicht, an allem, was ihm im Leben gegenübertrat, und so auch an dem damaligen Populargläuben und der, wer weiss es, wohl damals schon übertriebenen Geheimthuerei bei den Mysterien philosophische Kritik zu üben, und das trug ihm das Verdammungsurteil der Athener ein. Und doch hat derselbe Mann in einem Gedicht den Gedanken ausgesprochen: „Gott, Gott beherrscht das höchste Denken vor jeder menschlichen That.“ Verdient der den Namen eines ἄθεος? Aber die Athener sahen ihre Staatsreligion angegriffen und — „der Jude wird verbrannt!“ Diagoras verlebte einen grossen Teil seiner Tage im Peloponnes. Im arkadischen Mantinea gewann er sogar als Freund des Gesetzgebers Nikodoros einen gewissen Einfluss auf die Verfassung dieser Stadt, zog sich aber später nach Korinth zurück und soll dort gestorben sein. Von seinen Päanen und Enkomien, in denen er vorzüglich seine arkadischen Freunde feiert, ist leider so gut wie nichts erhalten: doppelt zu bedauern bei einem Mann, der, im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Timokreon, ein selbständiger Denker und ein Charakter gewesen sein muss.

Der Vollständigkeit halber sei endlich der megalopolitanische Staatsmann, Historiker und Dichter Kerkidas erwähnt, dessen Hilferuf an Philipp von Makedonien gegen die Spartaner ihm den heftigsten Tadel eines Demosthenes eintrug. Voll Begeisterung für Homer, ordnete er an, dass Teile der Ilias in den Schulen auswendig gelernt wurden und versuchte sich selbst in Meliamben, über deren Charakter ihr höchst trümmerhafter Zustand keine Auskunft gibt. Kerkidas war der letzte eigentliche Meliker Altgriechenlands.

Die fortschreitende Kultur scheucht die Muse des Volksliedes in die Abgeschiedenheit der Bergthäler und Almen zurück. Das alte Heldenlied war verstummt, das volkstümliche Liebeslied drohte ebenfalls zu verstummen. Doch trugen sich manche Weisen von Geschlecht zu Geschlecht weiter, und die griechischen Schriftsteller haben uns einige Texte dazu aufbewahrt. Die Zeit ihrer Entstehung ist freilich nicht mehr zu bestimmen; und wenn wir

am Anfang unserer Betrachtung auf einige derselben hingewiesen haben, so geschah das nur, um bei der Unmöglichkeit chronologischer Datierung im einzelnen auf das hohe Alter der Gattung aufmerksam zu machen. Gewiss ist auch das erhaltene Bruchstück eines Linosliedes uralt. Der Inhalt der sonst erhaltenen Reste ist mannigfaltig genug. Mit heiteren Trinkliedern wechseln Hymnen auf die Götter, mit Liebesklagen Kinderspiellieder, mit sinnigen Naturgesängen humorvolle Rätselfragen. Im ganzen wird man von ihnen sagen dürfen, dass sie mehr Grazie haben als das deutsche Volkslied, aber weniger Gemüt. Der ganze tiefpoetische Zauber des Waldes, der klappernden Mühlen, das Wanderleben rüstiger Gesellen, die Wunderkraft des Lenzes — alles dies und noch mehr ist dem Griechen verschlossen geblieben. Doch fehlen nicht sinnige, reizend vorgebrachte Gedanken, wie der von den modernen Lyrikern zu Tod gehetzte und darum nicht mehr wirkende, dass der Dichter sich wünscht eine Kithar zu sein und von schönen Knaben zum dionysischen Reigen getragen zu werden, oder ein Ringlein von lauterem Golde, das eine edle schöne Frau am Finger trägt. Die erhaltenen Rätsel frappieren mehr durch die knappe geistreiche Formengebung als durch den Inhalt. Wir beschliessen diesen Abschnitt mit zwei Beispielen derart:

Es gibt ein Märchen, wie ein Mann, und nicht ein Mann,
Den Vogel, und nicht Vogel, sah, und nicht ihn sah,
Den, als er sich auf Holz, und nicht auf Holz, gesetzt,
Mit Stein, und nicht mit Stein, er warf, und nicht ihn warf.

(Poestion.)

Auflösung: Ein schielender Eunuch wirft mit einem Bimstein nach einer Fledermaus, die auf einem Heckenkraut sitzt, ohne sie zu treffen.

Wir überlassen es dem Scharfsinn unserer Leser, das folgende selbst zu erraten:

Wenn du mich siehst, so seh' ich dich auch. Du siehst mit den Augen;
Mit den Augen ich nicht; fehlen doch diese mir ganz!
Wenn du's begehrst, so red' ich auch sonder Zunge. Die Stimme
Hast ja du, doch umsonst steht mir geöffnet den Mund.

14. Kapitel.

Die Tierfabel.

Eine eigentümliche Stellung zwischen Poesie und Prosa nimmt die Tierfabel ein, deren erste Anfänge zwar nicht in Griechenland zu suchen sind, die sich aber um die Mitte des sechsten Jahrhunderts auch auf hellenischem Boden so bemerkbar entwickelt hatte, dass es an dieser Stelle, nachdem wir den Niedergang der Epik und Lyrik verfolgt, passend erscheinen mag, ihr einige Augenblicke der Betrachtung zu widmen. Steht doch auch die Fabel mit der Epik noch in dem Zusammenhange, dass sie eine, nicht geschichtliche, sondern poetische Thatsache erzählt; aber erzählt mit der ausgesprochenen Absicht, dem Hörer zugleich irgend eine Lehre der Lebensklugheit oder Welterfahrung in verständlichem Bild vor die Seele zu stellen. Zu diesem Zwecke bedient sie sich der Tierwelt, die menschlich redend und handelnd vor uns auftritt. Der Grund dieser wundersamen Verkleidung des Menschlichen ins Tierische liegt, wie Kenner dargethan haben, in dem in Indien, der Heimat der Tierfabel, herrschenden Glauben an die Seelenwanderung. Redende Tiere waren dem alten Indier nur verkleidete Menschen; und es gehörte, diese Metamorphose einmal angenommen, durchaus keine ungewöhnliche Phantasie dazu, irgend eine Lehre in dieses uns Modernen unverständliche Ge-

Gewand zu hüllen und dem Hörer dadurch verständlicher, manchmal auch, sofern die Erzählung direkt auf ihn gemünzt war, annehmbarer zu machen. Diese alte durchaus lehrhafte indische Tierfabel musste aber, sobald sie sich einmal auf Reisen begab, ihren Charakter in etwas ändern. In Ländern, bei Völkern, denen der Glaube an die Seelenwanderung ein unbekanntes Ding war, durfte das Hereinziehen der Tierwelt nur als phantasievoller Schmuck erscheinen, der auf die Dauer nur dann seinen Wert behaupten konnte, wenn die auftretenden Tiere ihrem eigenen Charakter entsprechend handelten. Es musste dem Gefühl eines mit offenem Blick auf die Vorgänge in der Natur gerichteten Volkes widerstreben, ein Tier anders reden und handeln zu lassen, als es seinem durch viele Generationen beobachteten Charakter nach handeln konnte. Ein Hase konnte nicht Sinnbild des Mutes, ein Bär nicht Vertreter der Zahmheit, ein Fuchs nicht Verteidiger der Ehrlichkeit werden. Eine Jahrhunderte alte Erfahrung drückte jedem Tiere einen typischen Charakter auf, und dieser typische Charakter ward im Gegensatz zur altindischen Fabel das Bezeichnende der vorderasiatischen, speziell der griechischen Tierfabel. Damit war zugleich ein Anrecht auf allgemeinere Gültigkeit der vorgetragenen Lehren gewonnen. Erzähle ich von einem groben ungeschlachten Menschen, der mit einem anderen vielleicht beim Baden zusammenkommt, diesem vorwirft, dass er ihm das Wasser trübe, und so sehr der harmlose sich verteidigen mag, ihn schliesslich mit Schlägen traktiert, so kann ich aus dieser Erzählung noch lange keinen allgemeinen Schluss ziehen. Ich kann nur finden, dass der eine Mensch grob, der andere harmlos war. Höre ich aber von einem Wolf, der ein unschuldiges Lamm, das unterhalb seiner Tränke zum Bach gekommen ist, mit nichtigen Vorwänden anfällt und zuletzt zerreisst, so sage ich mir: Ganz natürlich! der Wolf — nicht dieser einzelne, sondern die ganze Art — ist seiner Natur nach ein kräftiges und blutdürstiges, das Lamm ein ängstliches und schwaches Tier, und diese Geschichte überzeugt mich nur wieder einmal davon, dass in der Welt Gewalt vor Recht geht. — Mit diesem typischen Charakter der Fabel hängt auch ihre Form innerlich zusammen. Zwar will sie uns etwas erzählen,

und insofern darf der Fabulist auch seine Phantasie walten lassen; aber die Erzählung dient einem Zweck des Verstandes, daher muss sie schlicht, knapp und klar sein. Es ist daher wohl kein Zufall, dass diese „Dichtungsgattung des Rationalismus“ in den verschiedenen Litteraturen nicht auf den Höhepunkten der litterarischen Entwickelung, sondern entweder da erscheint, wo der Flug der Phantasie erlahmt und die Prosa hervortritt, oder wo der Verstand einem neuen Fluge der Poesie vorzuarbeiten hat. Phaedrus, Lafontaine und Lessing sind sprechende Beispiele, und auch in Griechenland, wo diese Gattung merkwürdigerweise teils in poetischer teils in prosaischer Form hervortritt, erwacht sie mit dem Absterben des Epos, vor der künstlerischen Entwickelung der Prosa, die sie selbst zuerst verwendet.

Schon bei Hesiod, Archilochos, Simonides und Phokylides konnten wir auf die Anfänge der Tierfabel hinweisen. Was uns aber von diesen erhalten ist, sind nur Ansätze zu neuen Bildungen, keine ausgewachsenen Gestalten. Indessen muss doch die Fabel im Volke nach und nach immer mehr Verbreitung gefunden haben, und es ist gar nicht abzuleugnen, dass etwa um die Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. eine recht bedeutende Menge dieser kleinen Erzählungen geistiges Eigentum des hellenischen Volkes geworden war. Als ihr Erfinder galt der Phrygier Äsop, dessen Leben und Thätigkeit aber bald von einem solchen Sagengewebe umgeben war, dass bedeutende Forscher, wie ich glaube mit Unrecht, soweit gehen konnten, selbst seine Person der Sage zuzuweisen.

Herodot erzählt im zweiten Buche seines Geschichtswerks, dass der Fabeldichter Aisopos Sklave des Samiers Jadmon und Mitsklave der schönen Buhlerin Rhodopis gewesen und von den Delphiern erschlagen worden sei, daher sie später ein Lösegeld für diese Frevelthat zu zahlen gehabt hätten. Da Rhodopis auch in den Lebensgang von Sappho's Bruder Charaxes eingriff, würde daraus zu schliessen sein, dass Aisopos Zeitgenosse der berühmtesten hellenischen Dichterin gewesen ist. Leider sagt uns Herodot nichts von des Aisopos Heimat; aber nicht nur allgemeine Wahrscheinlichkeitsgründe, sondern auch die sich in den Fabeln aussprechende

Vertrautheit mit vorderasiatischen Gegenden machen es höchst wahrscheinlich, dass er aus Lydien oder Phrygien stammt. Andere Nachrichten über die Person des Fabeldichters ergänzen sich mit der angeführten zu einem freilich nur in den äussersten Umrissen deutlichen Lebensbilde. Danach ist wohl kaum zu bezweifeln, dass ein gewisser Aisopos um die Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. gelebt hat, eine Zeit lang Sklave eines Samiers, vielleicht des Jadmon, gewesen und später nach Sardes an den Hof des Kroisos gekommen ist, wo er vielleicht die Hofgesellschaft mit seinen „lustigen" Fabeln zu unterhalten hatte. Sehr anzuzweifeln ist dagegen seine Sendung nach Delphi und seine Ermordung durch die Delphier. Ist schon die Veranlassung seiner Sendung ganz in Dunkel gehüllt, so bleibt es ausserdem eine für jene Zeit unglaubliche Inkonvenienz, dass der lydische König seinen Hofnarren, einen Sklaven, mit einer wichtigen Mission an das angesehenste Orakel betraut haben soll. Vielleicht ist er einfach nicht in seiner Heimat gestorben, und die geschäftige Sage hat ihn dann, wie den Ibykos, in der Ferne ermordet werden lassen und einen Grund dazu gedichtet. Ebenso sagenhaft sind die in Phrygien und Syrien über ihn umgehenden Erzählungen von seinen Zaubereien, wie die aus dem in verschiedenen Gegenden zu verschiedenen Zeiten erfolgten Auftreten der Tierfabel leicht erklärliche Meinung, dass er, ein anderer Epimenides, nach seinem Tode wieder lebendig geworden sei; die Vorstellungen von seiner Zwerggestalt und abschreckenden Hässlichkeit, seiner schweren Zunge und seinem Buckel aber stammen aus der Komödie.

Nehmen wir also an, dass Aisopos in der Mitte des sechsten Jahrhunderts wirklich gelebt, einen Teil seines Lebens auf der für den Verkehr zwischen Griechenland und Vorderasien äusserst wichtigen, damals zudem durch die Energie der Tyrannen Aiakes und Polykrates zu ansehnlicher Macht gebrachten Insel Samos, einen anderen in Lydien verbracht habe und vielleicht auf dem griechischen Festlande gestorben sei, so fragt es sich nun, wie wir uns seine Thätigkeit als Fabeldichter zu denken haben. Ganz gewiss kursierten schon vor seiner Zeit Tierfabeln, die zum Teil aus dem fernen Osten herübergewandert waren, im Volke. Aber es

war sein Glück, dass seine Zeit derartigen Gebilden freundlicher entgegenkam als frühere Generationen, und sein Talent, dass er der Fabel eine Form gab, in welcher sie sich auf lange erhalten sollte. Der Zug der Zeit drängte in der Litteratur auf die Prosa hin. Die Phantasiewelt des Epos war versunken, im jambischen Gedicht, in der dorischen Elegie offenbarte sich längst die Herrschaft des Verstandes. Letztere ist aus einem Kriegsgedicht eine Standrede, ein Katechismus aristokratischer Gesinnung oder mindestens bürgerlicher Moral geworden. Der didaktische Zug überwiegt immer mehr. Dem von dieser Strömung getragenen Dichter muss die Fabel als eine genehme Form erscheinen, die verschiedensten Lehren der Lebensweisheit zur anschaulichen Darstellung zu bringen. Und so nehmen wir an, dass Aisopos, der seine Zeit verstand, zu den Fabeln, welche er aus seiner Heimat mitgebracht oder in Samos gehört und deren pikanter Vortrag ihn vielleicht zuerst in seinen Kreisen beliebt und berühmt gemacht hatte, neue Fabeln hinzu erfand, deren sinnvolle Beziehung auf einen bestimmten Fall seinen Zuhörern bekannt war, uns natürlich unwiederbringlich verloren ist. Ob Aisopos seine Fabeln nicht nur erzählt, sondern auch aufgeschrieben, wissen wir nicht, bezweifeln es aber, da die Schreibekunst damals in Griechenland durchaus noch nicht allgemein war, und ausserdem der Reiz seiner kleinen Erzählungen grossenteils in dem lebhaften und interessanten Vortrage lag. Wollen doch auch die arabischen Märchenzähler bis auf den heutigen Tag nichts von Rohr, Tinte und Palmblatt wissen! Diese Erzählungen, zu welchen im Laufe der Zeit viele nicht von Aisopos erfundene oder in die griechische Welt eingeführte hinzukamen, drangen nun im Lauf der folgenden Jahrzehnte unter dem Namen der „Äsopischen Fabeln“ von Stadt zu Stadt weiter, und ihre praktische Bedeutung, die sie ebensowohl für den Jugendunterricht geeignet als der popularen Moralphilosophie zweckdienlich erscheinen liessen, hatte gewiss zur Folge, dass im fünften Jahrhundert wohl schon kleine Sammlungen derselben geschrieben vorhanden waren. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges ist die Äsopische Fabel als Tierfabel im Gegensatz z. B. zur lydischen Fabel, die auch Pflanzen, und der sybaritischen, die sogar Hausgeräte sprechend

und handelnd einführte, ein fester Begriff. Die erste Sammlung grösseren Umfangs soll Demetrius Phalereus veranstaltet haben; bald folgte die noch grössere des Alexandriners Babrios nach. Aber die gewaltige Umgestaltungsarbeit, welche der Letztere an diesen zwischen Prosa und Poesie die Mitte haltenden Erzählungen vollzog — er verwandelte ihre Prosa in Choliambentrimeter — wurde für die Erhaltung dieser selbst verhängnisvoll. Später nämlich löste man die poetische Form wieder in Prosa auf, und dies führte bei der Verschiedenheit der Bearbeiter zu dem doppelten Nachteil, dass in späteren Handschriften nicht immer die gleichen Fabeln und, wo diese sich fanden, meistens textliche Verschiedenheiten anzutreffen waren. So stellen die jetzigen Äsopausgaben mit im ganzen vierhundertsechsundzwanzig Stücken eine Kompilation aus den verschiedensten Handschriften dar, deren umfangreichste, ein Codex des Klosters auf Monte Cassino, vierhundertdreiundzwanzig enthält. Streng einheitlich in ihrem Charakter als Tierfabelbuch ist aber diese Sammlung durchaus nicht, da sie auch Pflanzenfabeln und daneben eine Reihe mythologisch-legendenhafter Erzählungen enthält.

Den weitesten Raum nehmen immerhin die Tierfabeln ein. Viele heimeln uns wie Erinnerungen aus der Kinderzeit an, und in der That stellen sie die älteste erreichbare Form der in unseren Fabelbüchern immer und immer wieder abgedruckten Geschichtchen dar. So

Der Astrolog.*)

Ein Astrolog ging jeden Abend aus und pflegte die Gestirne zu beobachten. Wie er nun einmal vor die Stadt kam und wieder mit seinem ganzen Sinnen auf den Himmel gerichtet war, fiel er unversehens in einen Brunnen. Da jammerte und schrie er aus Leibeskräften. Wie nun einer sein Geschrei hörte und hinzugekommen den Sachverhalt erfuhr, sprach er zu ihm: Lieber Freund! Hättest du nicht immer nach dem Himmel gesehen, so wäre dir auch das, was sich auf der Erde befindet, nicht verborgen geblieben.

Der Greis und der Tod.

Ein Greis hatte Holz gehauen und musste damit einen weiten Weg machen. Weil er nun gar müde wurde, stellte er die Last weg und rief den

*) Die italienische Fassung (Mi ricordo d'aver letto) der kleinen Geschichte ist äusserst graziös.

Tod herbei. Der liess nicht lange auf sich warten und fragte, was er von ihm wolle. „Seine Last ein wenig gehoben haben,“ sagte der Greis.

Die Geschichte beweist, dass jeder Mensch, auch wenn's ihm schlecht geht, sein Leben über alles liebt.

Der Löwe und die Maus.

Als der Löwe einmal schlief, huschte eine Maus an seinem Rachen vorbei. Da wurde er böse und wollte sie verzehren; weil die Maus aber so flehentlich bat, dass er sie am Leben lassen solle, und sich ihm stets dankbar zu erweisen versprach, lachte er und liess sie laufen. Und wirklich wurde er bald darauf durch die Dankbarkeit der Maus gerettet. Er hatte das Unglück, in die Stricke der Jäger zu fallen. Wie er nun darüber jammerte, hörte ihn die Maus, nagte den Strick durch und sprach dann zu ihm: „Weil du auf meine Erkenntlichkeit nicht rechnen zu müssen glaubtest, hast du mich damals ausgelacht; behalte es darum, dass der Dank einer Maus auch etwas wert sein kann.“

Die Geschichte lehrt, dass im Wandel der Tage auch die Stärksten die Hilfe der Schwächeren nötig haben können.

Es wird, glaube ich, genügen, wenn ich nur die Überschriften von einigen weiteren Fabeln anführe, um den Leser darüber ins Klare zu stellen, welcher Art der grösste Teil der Erzählungen in dieser Sammlung ist. Da finden wir die Geschichte vom Fuchs und der Traube, von der Ameise und der Taube, den Fröschen, welche einen König verlangen, dem Landmann und seinen Söhnen, die in der römischen Fassung des Menenius Agrippa bekannte Fabel vom Leib und den Füssen, die Geschichte vom gefrässigen Hund, von der Mücke und dem Stier, dem Wolf und dem Lamm und hundert andere, aus denen später Phaedrus, Lafontaine und Gleim zierliche Gedichtchen gemacht haben. Die kleine Anekdote von dem Mann, der die Wellen zählt, erinnert uns an den Margites; die Erzählung von dem Mann und dem Riesen trägt einen entschieden märchenhaften, die auf den Sophisten Prodikus zurückgeführte Legende von Herakles am Scheidewege einen paränetischen Charakter.

Wie schon erwähnt, sind die redenden und handelnden Gestalten der meisten dieser Fabeln Tiere und das häufige Vor-

kommen nichtgriechischer Tiere, wie des Krokodils, Kameels und Affen neben Adler und Taube, Fuchs und Gans, Schildkröte und Maus, Habicht und Henne, Schwan und Krähe, Pferd und Esel, Biene und Ameise, beweist zum wenigsten, dass viele derselben in Gegenden entstanden sein müssen, wo man von dem Wesen und Charakter jener Tiere doch mehr als eine blosse Ahnung hatte, ja macht es wahrscheinlich, dass manche ursprünglich in Indien, Syrien oder Ägypten aufgewachsene Fabel uns hier nur in griechischem Gewande entgegentritt. Dass diese Tiere sprechen, hat nach den zu Anfang dieses Abschnittes gegebenen Bemerkungen nichts Auffallendes; eher die mit der Ansicht von der Seelenwanderung doch nicht zu erklärende, rein phantastische Liebhaberei, selbst Bäume, ja die Flüsse und das Meer redend einzuführen. Geht hierin die Phantasie des Erzählers über die Natur hinaus, so erfreut auf der anderen Seite die scharfe Naturbeobachtung, die bis in die Tiefe des Charakters dringt. Und insofern diese den scharfen Naturbeobachter verratenden Geschichtchen doch eigentlich zu dem Zwecke gedichtet sind, dem zuhörenden Menschen eine Lehre zu geben, darf man ihnen ebenso gut eine pädagogische Bedeutung zusprechen. Hohen sittlichen Wert dürfen sie freilich nicht beanspruchen, und es ist längst bemerkt worden, dass das Hereinziehen der Göttergestalten in diese Fabeln eigentlich ein Herabziehen derselben ist. Wie sehr der pädagogische Zweck vor dem rein ästhetischen vorwiegt, geht übrigens aus der fast jeder Nummer beigefügten lehrhaften Erklärung deutlich genug hervor. Eben dieser Zweck bedingte auch die schon hervorgehobene schlagende Kürze und stellte dadurch schon formell den Unterschied von dem sich in gemütlicher Breite ergehenden tendenzlosen Märchen fest, das ja im übrigen das Phantastische, die poetische Belebung der Natur mit der Fabel gemein hat.

Die Äsopische Fabel ist im Laufe der Jahrhunderte über die ganze alte Welt gewandert. In Indien entstanden, in Phrygien bereichert, in Hellas in eine bestimmte Form gefasst, als deren direkte Abdrücke die Fassungen bei dem Alexandriner Babrios und dem Römer Phaedrus erscheinen, ward sie vielleicht schon

von den Kriegern Alexanders d. Gr., spätestens aber unter den Diadochen wieder in den Orient verpflanzt, um im indischen Pantschatantra, im persischen Syntipas, im arabischen Lokman immer neue Verjüngungen zu erleben. Im Abendland unterdessen fast ganz vergessen, hielt sie mit den aus dem gelobten Lande zurückkehrenden Kreuzfahrern auch hier wieder ihren Einzug in Palast und Hütte, zunächst in Frankreich, dann auch in Deutschland. Mit dem erstarkenden Sinn für das Volkstümliche, der mit der Reformation gleichen Schritt ging, wuchs auch das Interesse an diesem bescheidenen Produkt der Volksweisheit, und federgewandte Männer hielten es nicht unter ihrer Würde, es aufs neue litterarisch zu fixieren. Was Erasmus Alberus und Burkard Waldis in Deutschland begannen, setzte in Frankreich Lafontaine mit Grazie fort; und auf seinen Schultern stehen Hagedorn und Lessing, Gleim und Fröhlich bis auf den jüngsten Fabeldichter Julius Sturm herab. Zwar haben die uns schon aus Äsop entgegenlächelnden Gestalten im Lauf der Jahrhunderte und im Wandel der Gegenden ihre Kostüme verändert, aber im Grund sind sie dieselben geblieben, und wenn wir sie in einem alten Buche blätternd treffen, begrüssen wir sie noch immer gern als alte wohlwollende Freunde, ohne uns darüber klar zu werden — was die Pflicht des Litterarhistorikers ist —, dass ihre Bedeutung, mit derjenigen anderer Dichtwerke verglichen, eine recht bescheidene ist.

15. Kapitel.

Orphische und andere prophetisch-mystische Dichtungen.

Ehe wir den Anfängen der hellenischen Philosophie unsere Betrachtung zuwenden, dürfte es angemessen sein, mit wenigen Worten der eigentümlichen Gattung von Gedichten zu gedenken, welche eine Mittelstellung zwischen Epik und philosophischer Dogmatik einnehmen, die wir aber doch wegen ihrer Form und Ausdrucksweise als Epen zu bezeichnen berechtigt sind. Der Kern dieser Dichtungen stammt aus der Zeit des Peisistratos und der nächsten Jahrzehnte nach ihm, aus einer Zeit, in welcher die ersten bewussten Angriffe gegen die Religion der Griechen erfolgten; und es ist das Charakteristische an ihnen, dass sie die heiteren Göttergestalten der Homerischen und Hesiodeischen Dichtung weder starr verteidigt noch rücksichtslos angegriffen haben, sondern dass sie sich bemühten, den entdeckten und von Tag zu Tag weiter klaffenden Riss zwischen Religion und Naturphilosophie mit dem Schleier einer gewissen Mystik zu überdecken, ähnlich wie später der Pietismus das Religiöse aus dem Kopf in das Herz zu legen bemüht war. Erscheinen demnach diese Bestrebungen schon einigermassen durch die erwachende Philosophie beeinflusst, so haben wir doch ein Recht, sie *vor* jener

zu betrachten, da sie den entdeckten Zwiespalt zwischen Geist und Natur nicht auf dem Wege eines Systems zu erklären oder gar zu beseitigen, sondern durch ein erbauliches Sichversenken in die Geheimnisse des Werdens, Vergehens und Wiederwerdens, durch ein reines Leben praktisch zu entfernen strebten. Merkwürdigerweise sollte Athen, wo damals schon und später in erhöhtem Masse die Aufklärung sich zeigte, die Heimat des hellenischen Mystizismus werden. Leider fliessen die Quellen über diese so interessante Erscheinung höchst spärlich. Ein authentisches Werk der Gattung ist aus jener Zeit nicht erhalten; und die fragmentarischen Notizen über den Inhalt der verlorenen Schriften sind deshalb mit Vorsicht aufzunehmen, weil oft spätere Systematiker in einzelnen Stellen derselben die Bestätigung ihrer eigenen Lehrmeinungen zu finden glaubten und sie nun in ihrem Sinne herangezogen. Dazu kommt, dass der Text der einzelnen Bruchstücke auch nicht immer feststeht. Nur das lässt sich mit einiger Sicherheit sagen, dass die Hauptthätigkeit dieser religiösen Dichter, welche sich mit Vorliebe unter dem Schibolet eines der Sage angehörigen Sängers versteckten, in die Zeit kurz vor dem Ausbruch der Perserkriege fällt und dass sie sich sämtlich der epischen Form, des Hexameters, bedient haben — aus guten Gründen: denn die Prosa war noch nicht so weit entwickelt, um Trägerin eines mit einem gewissen phantastischen Schwung vorgetragenen Gedankensystems zu werden.

Wie nach der Renaissance der althellenischen Kultur bis ins vorige Jahrhundert hinein Orpheus als der früheste Bildner hellenischer Sittlichkeit und Dichtung galt, so war dieser indogermanische Gott (S. 23 und 24) auch schon den Griechen selbst der verehrte Heros und Anfänger der sakralen Poesie, und noch zur Zeit der ionischen Erhebung ward ebenso mancher Opferbrauch wie eine ganze Reihe von Dichtungen in gutem Glauben, aber mit wenig historischer Berechtigung auf ihn zurückgeführt. Mögen nun auch manche dieser sogenannten Orphischen Fragmente, deren Entstehungszeit und Zugehörigkeit im einzelnen nachzuweisen unmöglich ist, in eine sehr frühe Zeit fallen, von Orpheus selbst waren sie sicher nicht, da ein Dichter Orpheus nie gelebt hat.

Aber eine religiöse Richtung, die sich an seinen auch in anderen Litteraturen — z. B. der serbischen, wie die vor einigen Jahren veröffentlichte Veda slave erweist — noch lange hin mächtigen Namen angeschlossen hat, ist unzweifelhaft alt. Sie führte ihren geheimen Kult mit seinen Sühnungen, Weihen und Mysterien auf den wunderbaren Sänger zurück und beweist schon durch ihre blosse Existenz, dass auch bei diesem lebensfrohen und im ganzen mehr als irgend ein anderes Volk der Gegenwart zugewandten Stamm der arischen Rasse das Bedürfnis nach mystischer Befriedigung vorhanden war. Sobald diese, wie der Name des Orpheus selbst, aus dem Norden eingewanderte Richtung den Boden von Attika betreten hatte, fand sie bald die Vereinigung mit den Eleusinischen Mysterien, die im Persephonemythus die Unsterblichkeitslehre versinnbildlichten; und als später (die Zeit ist nicht genau zu bestimmen) der ebenfalls aus dem Norden eingeführte Dionysoskult hinzukam und die Lehre von der Wiedergeburt des Menschen, für die Dionysos Zagreus das Vorbild war, das vorhandene Ideenmaterial der Eleusinien noch in mancher Hinsicht bereicherte, hatten diese eine solche Fülle tiefsinniger Ideen zur Verfügung, dass man mit einigem Recht die Eleusinischen Weihen als den Gipfel hellenischer Religiosität bezeichnen konnte. Aber diese Orphischen Lehren waren bis zur Zeit des Peisistratos unzusammenhängend, abrupt, systemlos überliefert. Da fasste Onomakritos, einer der Gelehrten, welche Peisistratos mit der Redaktion der Homerischen Gedichte betraute (vgl. S. 62 und 63), den ebenso grossartigen wie einem logischen Kopf sehr nahe liegenden Gedanken, das vorhandene Orphische Material zu einem dogmatischen System zu verarbeiten, und diese „Theologie des Orpheus“ in vierundzwanzig Büchern wurde von da an die authentische Sammlung Orphischer Weisheit. Mag nun in diesem leider nicht mehr erhaltenen Werk, über dessen Inhalt uns der gelehrte Proklos eingehende Mitteilungen macht, mancher verbindende Gedanke dem Kopf des Onomakritos entsprungen sein, so trägt doch das Ganze trotz mancher Absonderlichkeiten in der Darstellung einen so straffen einheitlichen Charakter, dass man an seiner Echtheit im grossen und ganzen nicht zweifeln darf. In dem ersten Teil, der Kosmogenie, wurde die Entstehung der ältesten Weltdinge und

Weltwesen bis zur Stiftung einer geistigen Welt auseinandergesetzt; die Entwickelung dieser selbst in der mit dem Verzeichnis von Zeus' Söhnen und Töchtern beginnenden Theogonie geschildert, und endlich im dritten Teil, anschliessend an die vorher erzählten Mythen von Persephone und Dionysos Zagreus, Sühnvorschriften u. s. w. zur Einführung in die „Weihe" gegeben.

Stammt dieses für seine Zeit hochbedeutsame Werk, dessen spezieller Inhalt und Zweck eine Verbreitung in weiteren Kreisen ja von selbst untersagte, aus den Tagen der ersten Konflikte zwischen Religion und Philosophie, so ist dagegen von drei anderen ebenfalls unter dem Namen des Orpheus gehenden Gedichten erwiesen, dass sie lange nach Christus entstanden sind und jedes in seiner Art die Tendenz haben, das sinkende Heidentum dem siegreich vordringenden Christentum gegenüber zu verteidigen.

In den wahrscheinlich aus dem vierten Jahrhundert nach Chr. stammenden Argonautika lässt der uns unbekannte Dichter den wunderbaren Sänger seinem Freund Musaios die wichtigsten Begebenheiten des Argonautenzugs erzählen; die Wichtigkeit, mit der dabei die Bedeutung mystischer Opfer und sühnender Gebräuche behandelt wird, lässt die Absicht des Verfassers ebenso klar erkennen wie die reflektierten, für Philosophen bestimmten poesielosen, und steifen siebenundachtzig Orphischen Hymnen, in denen mit ziemlicher Vollständigkeit alle Himmels- und Naturmächte angerufen werden, wegen des trockenen Tones und der von den Vorstellungen des griechischen Volksglaubens abweichenden Behandlungsweise auf einen Philosophen, wahrscheinlich einen Neuplatoniker, als Verfasser schliessen lässt. Das verhältnismässig beste und interessanteste dieser Orphischen Gedichte sind immerhin noch die siebenhundertachtundsechzig Hexameter umfassenden Lithika, in derem ersten Teil eine im Preis des Magneten gipfelnde Darstellung der Wunderkräfte von edlen und merkwürdigen Steinen gegeben wird, während im zweiten viel lebhafter erzählten Teil der Priamide Helenos, einer der vorzüglichsten Kenner der eben erwähnten Wunderkräfte, den Helden Philoktetes in eine Reihe von Geheimlehren einführt. Verschiedene Gründe sprechen dafür, dass der Verfasser diese zwar ohne viel Phantasie konzipierte,

aber gewandt und elegant gegebene Dichtung erst nach dem Tode des Kaisers Julian niedergeschrieben habe.

Neben Orpheus musste der, wie die Sage wollte, nach Attika eingewanderte Musaios berücksichtigt werden; daher denn auch unter seinem Namen nicht nur eine Theogonie und Eumolpie ging, sondern auch eine Schrift über sympathetische Mittel und eine solche über Weihen auf ihn zurückgeführt wurden.

Die dritte zwar an sich historische, aber durch Verwechselungen und absichtliche Vermengungen mythisch gewordene Gestalt dieses Kreises war Epimenides von Kreta, von dessen Todesschlaf und Wiedererwachen man sich bald nach seinem Sühngang durch das blutbefleckte Athen in verschiedenen Gegenden Griechenlands zu erzählen wusste. Was war natürlicher, als dass man eine Sammlung von Sühnvorschriften auf seine Urheberschaft zurückführte? So unklar aber fliessen die Quellen über diese eigenartigen Litteraturerscheinungen, dass sich jetzt nicht mehr mit Bestimmtheit sagen lässt, an welche Götterkulte sich die sogenannten Lehren der beiden zuletzt genannten Propheten anschlossen. Dagegen steht es fest, dass die Orakel und Sühnvorschriften des ebenfalls noch in mythischen Nebel gehüllten hyperboreischen Propheten Abaris an den Apollonkult anknüpften und, wie die sagenhafte Heimat des Abaris andeutet, auf denjenigen Teil der Apollonmythen zurückgingen, die von seinem Aufenthalt bei den Hyperboräern handelten.

Geschichtlich dagegen scheint die Gestalt des Aristeas von Prokonnesus zu sein, dessen ἔπη Ἀριμάσπεια in der Form des Berichts einer von dem Erzähler selbst gemachten Reise die Wunder der nördlich von den thrakischen Bergen gelegenen Länder behandelte. Das Werk enthielt nicht nur manches märchenhaft Anmutende, sondern verriet auch durch einzelne Züge, dass ihm sein Material wahrscheinlich in einem der ionischen Handelszentren von allen Seiten zugeflossen war. So weist die Erzählung von den bei den Arimaspen wohnenden goldsuchenden Ameisen auf Indien, eine andere Stelle enthält die erste litterarische Kunde von den Pfahlbauern. Diese Dinge, welche die ἔπη Ἀριμάσπεια nach der Odyssee zum ersten geographischen Roman machten, haben ihre Verbreitung natürlich weit über die sonst der Orphischen Litteratur zugänglichen Grenzen

gefördert; und es ist schon früher mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, dass die geographischen Angaben in Äschylos' Gefesseltem Prometheus auf diese Dichtung zurückzugehen scheinen. Immerhin hat dieses wie manches vorher erwähnte Werk der Orphischen Litteratur die Bedürfnisse der „Stillen im Lande" befriedigt; und wenn wir auch über diese ganze Litteratur nur weniges mit Bestimmtheit sagen konnten, so schien es doch nicht nur gerechtfertigt, sondern geboten, die Äusserungen einer eigentümlichen und bei den Griechen unerwarteten Richtung nicht ganz mit Stillschweigen zu übergehen.

16. Kapitel.

Die Anfänge der Philosophie.

„Die Frage nach den Ursachen, von denen die Welt und das Menschenleben bestimmt wird, hat den menschlichen Geist schon in den frühesten Zeiten und an den verschiedensten Orten beschäftigt. Aber das, was sie hervorrief, war ursprünglich weniger der Erkenntnistrieb, als das Gefühl der Abhängigkeit von höheren Mächten und der Wunsch, sich ihrer Gunst zu versichern; und der Weg, auf dem ihre Beantwortung versucht wurde, war nicht die wissenschaftliche Forschung, sondern die mythologische Dichtung. Die Philosophie beginnt erst da, wo man das Bedürfnis empfindet und bethätigt, die Erscheinungen aus natürlichen Ursachen zu erklären.“ (Zeller.) Der hier von einem der ersten Kenner angedeutete Entwickelungsgang des menschlichen Denkens bis zur Entstehung eines philosophischen Systems wird durch das Beispiel der Griechen vorzüglich illustriert. Auch bei ihnen bethätigt sich der dem Anfang und Endziel alles Seins zugewandte Gedanke zuerst in mythologischen Dichtungen und es braucht mehrerer Jahrhunderte, bis er sich zu der nüchternen Frage nach dem natürlichen Ursprung der Dinge zuspitzt. Aber einmal aufgeworfen, wird diese Frage mit bewunderungswürdiger Beharrlichkeit auf der Tagesordnung gehalten; und die Fülle des

geistigen Gehaltes, die Vollendung der wissenschaftlichen Methode, mit der sie ihre Untersuchungen geführt, und nicht zum geringsten die gesunde, folgerichtige und daher auch so ausserordentlich lehrreiche Entwickelung der griechischen Philosophie, deren Fortschritte uns in sicherer Überlieferung vorliegen, haben sie für uns nicht nur zu einem verehrungswürdigen Denkmal riesiger Geistesarbeit gemacht; nein, wir selbst stehen mit unserem ganzen Denken auf den Schultern des letzten jener Reihe von Männern, deren erster Thales gewesen ist. Die Begründer der griechischen Philosophie sind in Wahrheit auch die Stammväter der unsrigen.

Um so mehr sind wir zu der Frage berechtigt: Ist denn die griechische Philosophie wirklich ein Produkt des nationalgriechischen Geistes und sind nicht vielmehr die wichtigsten Gedankenreihen jenem begabten Volk am Ägäischen Meer von aussen, aus dem Orient, aus Ägypten, Mesopotamien und Indien zugeführt worden? Will doch eine alte Überlieferung wissen, dass mehrere der bedeutendsten hellenischen Philosophen: Pythagoras, Demokritos, Platon und andere, ihre wissenschaftlichen Lehren dem Orient verdanken; und erst neuerdings ist mit einem Aufwand von staunenswerter Gelehrsamkeit namentlich von einem Forscher (Gladisch) der Versuch gemacht worden, die Richtigkeit dieser Überlieferung zu beweisen. Nun ist es allerdings wahr, dass die Hellenen in Hellas selbst nicht nur den direkten Einfluss der Phönizier erfahren und sich erst unter diesem Einfluss aus den pelasgischen Zuständen zum Hellenentum entwickelt, sondern indirekt manche Kunstgriffe, ornamentale Einzelheiten, Behandlung der Metalle, Neuerungen in Tracht und Lebensweise und die Elemente des mathematischen und astronomischen Wissens aus Ägypten und Mesopotamien überkommen haben; dagegen ist die Herübernahme philosophischer Systeme bei dem Mangel nicht nur einer zuverlässigen Überlieferung, sondern der philosophischen Systeme bei diesen östlichen Völkern selbst, bei der Schwierigkeit des sprachlichen Verständnisses und endlich dem echtgriechischen Charakter der hellenischen Philosophie so gut wie unmöglich. Nein, die Philosophie dieses durch die Lage seines Landes, den Gang seiner Geschichte und seine eigenen körperlichen und geistigen Anlagen

zu so grossem bestimmten Volkes ist urwüchsig wie seine Poesie. Wie der helle Blick in die reiche Natur rings umher zum Glauben an übermächtige oder geheimnisvolle Naturgewalten geführt hatte, so vertiefte die Sinnigkeit und der angeborene Instinkt für das Rechte diese Gewalten zu sittlichen Mächten, und der künstlerische Trieb schuf aus ihnen seine Ideale. Und wenn auch diese „künstlerische" Religion zunächst nicht über einen anthropomorphen Polytheismus (hinter dem wir übrigens einen ursprünglichen Monotheismus ahnen) hinauskam, so lagen doch auch die Keime zu weiteren Entwickelungen in ihr. Die Freiheit des Lebens und der politischen Einrichtungen, namentlich aber das Nichtvorhandensein einer herrschenden Priesterkaste gestattete jedem, auch dem kühnsten, Gedanken verhältnismässig unangefochten an das Licht zu treten; und auf der anderen Seite drängte das tiefeingewurzelte Gefühl für Ordnung die sinnende Vernunft zur Annahme einer Weltansicht, nach der das Einzelne als Glied des Ganzen, das Ganze als die höhere Einheit aller Einzelexistenzen betrachtet wurde. Nehmen wir dazu, dass die in den griechischen Freistaaten früh geübte Beredsamkeit wie kein Mittel sonst geeignet war, den schlummernden Gedanken zu wecken, und dass mit der ununterbrochenen Entwickelung der Epik und Lyrik nicht nur der Sprachschatz, sondern der Ideenvorrat von Tag zu Tag gewachsen war, so erklärt es sich, wie die griechische Philosophie, einmal begründet, in verhältnismässig so kurzer Zeit der Prachtbau werden konnte, in dessen kühle Hallen wir uns jetzt noch gerne flüchten.

Was nun die eigentliche Theologie betrifft, so standen die Griechen bis weit in das sechste Jahrhundert hinein im grossen und ganzen auf dem Boden des Homerischen und Hesiodeischen Polytheismus. Nur regte sich allgemach, aber doch mit unwiderstehlich siegreicher Gewalt das Bedürfnis, die oft mehr als zweifelhaften Vorkommnisse in der Homerischen Götterwelt als dichterische Lügen zu behandeln und im Widerspruch zu der Vielheit der Götter den Einen Zeus als den Gott anzuerkennen und ihn als den Hüter der sittlichen Weltordnung zu verehren. Freilich wird diese auf einen reineren Gottesbegriff zusteuernde Geistesrichtung in der Poesie erst mit der Zeit herrschend, in der die ersten Axtschläge wider die Eiche des

alten Polytheismus schon gefallen sind, und namentlich sind hier die drei grossen Dramatiker von Bedeutung. Ebenso löste sich der Gedanke nur sehr langsam von den in der Hesiodeischen Kosmogenie niedergelegten Vorstellungen los, und die dem Pherekydes von Syros zugeschriebene Idee, die Welt durch Einwirkung der Götter entstanden zu denken, der erste Anfang einer wirklich philosophischen Weltbetrachtung, wird erst zur Zeit des Peisistratos gedacht. Fast zu gleicher Zeit aber wenden ein paar Ionier — es ist das für den Stamm charakteristisch — der Natur ihre prüfenden Blicke zu. Die Frage nach dem Stoff, aus dem die Welt besteht, fördert die erste Gruppe von Systemen zu Tage, deren stark materialistischer Charakter früher oder später eine Gegenäusserung erwarten liess; aber es dauert lange, bis der griechische Geist den Begriff der diesen Stoff bewegenden Kraft findet, und sobald das geschehen ist, beginnt die Blüteperiode der griechischen Philosophie.

Leider ist aus der Vorbereitungszeit bis auf Sokrates hinaus kein einziges zusammenhängendes Werk erhalten, und wenn auch Sammlerfleiss und Kritik im Bunde die zerstreuten Notizen herbeizuschaffen und zu sichten überaus thätig gewesen sind, so ist es doch nicht entfernt möglich, ein volles Verständnis der ältesten Systeme zu gewinnen. Nur das ist klar, dass das philosophische Denken mit der Frage nach dem Ursprung der Welt beginnt und die Antwort zunächst in der Annahme substantieller Urstoffe, später in der Verbindung von Kraft und Stoff zu finden glaubt. Bis zu Anaxagoras lautete also die Frage: Woraus besteht die Welt? von Anaxagoras an: Wer hat sie geschaffen?

Der Erste, der auf jene erste Frage eine Antwort gab, war der ionische Staatsmann, Mathematiker und Astronom Thales von Miletos (zwischen 624—548 v. Chr.), ein wegen seiner praktischen Klugheit wie wegen seines vielseitigen Wissens vielverehrter Mann. Namentlich hat ihm die Vorausverkündigung einer im Jahre 585 eingetretenen Sonnenfinsternis grossen Ruhm eingetragen. Es lag dem in abstraktem Denken geübten Manne gewiss nahe, statt des mythologischen Bildes von der Weltentstehung einen vernünftigen Entstehungsgrund zu suchen, und bei dem immerhin noch recht bescheidenen Umfang seines physikalischen Wissens fiel er darauf,

das Wasser als den Urstoff zu betrachten, aus dem alles entstanden sei und bestehe, weil er in allen Körpern Wasser fand. Wie sich Thales die Dinge aus dem Wasser entstanden dachte, wird nicht gesagt; doch scheint er — freilich ohne klares Bewusstsein — den Stoff zugleich als lebende Kraft gedacht zu haben, wenn anders sein Wort, dass alles von den Göttern erfüllt sei, so zu verstehen ist. Das Wissen über seine Lehrmeinung musste um so unsicherer und lückenhafter sein, als Thales höchstwahrscheinlich seine Gedanken gar nicht aufgezeichnet hat. Dies that zuerst und wurde dadurch neben Pherekydes der erste Prosaiker, jedenfalls der erste philosophische Schriftsteller der Griechen, sein jüngerer Zeitgenosse

Anaximandros aus Miletos (zwischen 611—547 v. Chr.), ein wie Thales durch seine astronomischen und geographischen Kenntnisse merkwürdiger Mann. Wenn er das Unbegrenzte (ἄπειρον) als den Anfang von allem bezeichnete, so schien er sich damit einer geistigen Auffassung zu nähern; aber seine Erklärung des Unbegrenzten als der unendlichen Masse des Stoffs, aus der alle Dinge geworden sind und in die sie zurückkehren, zeigt deutlich, dass er sich den Urstoff ebenso substantiell dachte wie Thales. Eigentümlich ist seine Vorstellung von der Entstehung der Weltkörper aus dem Urstoff. Das ἄπειρον, sagt er, ist ungeworden und unvergänglich; aber eben so ewig, wie es selbst, ist seine Bewegung, infolge deren sich bestimmte Stoffe ausscheiden, wie das Warme und das Kalte, aus dem das Feuchte wird. Aus diesem Feuchten trennt sich dann wieder die Erde, die Luft und der Feuerkreis ab. Mag auch sein Versuch, die Entstehung und Bewegung der Gestirne zu erklären, die er für radförmige, hülsenartige aus dem Feuerkreis abgesprungene und sich in schiefer Stellung horizontal um die Erde drehende Körper erklärte, unvollkommen genug erscheinen, so beweisen doch die wenigen von ihm erhaltenen Worte über die Entwickelung der Erde, die ihn zum ersten Darwinisten machen, wie die wahrscheinlich auf ihn zurückzuführende Ansicht von einem ewigen Wechsel der Weltbildungen und -zerstörungen seinen selbständigen Geist und seinen tiefsinnig über Jahrtausende hinauseilenden Blick.

Sein Landsmann Anaximenes (zwischen 588—524 v. Chr.), von dessen in Prosa abgefasster Schrift „Über die Natur“ sich

nur ein kleines Bruchstück erhalten hat, ging in seiner Entstehungstheorie insofern wieder auf Thales zurück, als er statt des unendlichen wieder einen qualitativ bestimmten Stoff setzte, zeigt sich aber darin als Schüler Anaximanders, dass er die Luft, die ja auch in ihrer scheinbaren Unbegrenztheit und ewigen Bewegung dem ἄπειρον des Anaximander am meisten entsprach, als den Urstoff bezeichnete; eine Meinung, welche durch die altertümliche Vorstellung, dass die Seele mit der Lebensluft identisch, die Luft also Grund alles Lebens sei, kräftig gestützt wurde. Die ewige Bewegung der Luft, lehrte Anaximenes weiter, führt fortwährende Veränderungen ihrer Aggregatzustände herbei, durch welche sie entweder zu Feuer verdünnt oder zu Wind, Wolke, Wasser, Erde und schliesslich zu Gestein verdichtet wird. Die auf solche Weise durch Verdichtung entstandene Erde stellte sich der milesische Weise als eine von der Luft getragene cylinderförmige Platte vor.

So hatten die drei Ionier, dem Charakter ihres Stammes getreu, das Prinzip der Weltbildung in einer Substanz zu finden geglaubt. Ihr Denken konnte sich von der Sinnenwelt noch nicht loslösen. Einen Schritt weiter in der Abstraktion gingen die Pythagoräer, indem sie dem materiellen ein formales Prinzip gegenüberstellten.

Person und Lehre des Stifters dieser merkwürdigen Philosophengesellschaft sind in Dunkel gehüllt, und namentlich in bezug auf letztere sind bei dem völligen Mangel einer zusammenhängenden Überlieferung nur wenige Punkte als gesichert zu betrachten. Pythagoras, der Sohn des Mnesarchos aus Samos, scheint nach Kombination der weit auseinander gehenden Angaben zwischen 580—570 v. Chr. geboren, zwischen 540—530 nach Italien gekommen und dort um 500, also gerade beim Ausbruch des ionischen Aufstandes, gestorben zu sein. Woher diesem schon von Herakleitos als ein Wunder des Wissens gepriesenen Mann seine Hauptanregungen zugekommen sind, ist nicht ganz durchsichtig; jedenfalls wird es vernünftiger sein, statt an die vielen ihm angedichteten Bildungsreisen, von denen ja einzelne wirklich ausgeführt sein mögen, zunächst an den Einfluss seiner Nachbarn auf dem ionischen Festlande zu denken, zumal da seine astronomisch-mathematischen

Lehren*) an ähnliche Ideen Anaximanders erinnern. Nachdem der junge Weise schon einige Zeit in seiner Heimat gelehrt hatte, begab er sich, wohl aus politischen Gründen, nach dem hauptsächlich von Doriern kolonisierten und dem Aristokraten deshalb sympathischen Unteritalien und begründete dort, zu Kroton, jenen berühmten Verein, dessen strenge Zucht, eigentümliche Speiseregeln (Bohnen und Fleischspeisen waren verpönt!) und Lebensvorschriften und treu beobachtetes Schulgeheimnis ihn der Phantasie der Späteren als Muster einer geheimen Gesellschaft erscheinen lassen mochte. Der Pythagoräische Verein kam in seiner Weise dem damals überall hervortretenden Bedürfnis nach Befriedigung der besten Wünsche des menschlichen Herzens entgegen und konnte deshalb ebensowenig wie die Eleusinischen Mysterien gewisser dogmatischer Sätze entbehren, deren Verständlichkeit dem Eintretenden einen festen Stützpunkt zu bieten geeignet war. So wurde hier zuerst unter Griechen das Dogma von der Seelenwanderung gelehrt und begründet und zwar, wie sich bei diesem einzelnen Falle nicht leugnen lässt, anknüpfend an orientalische Lehren. Ganz neu aber war die ethische Richtung, die wohl schon Pythagoras selbst seiner Schule gab, das bewusste, ja systematisch geregelte Streben, die Mitglieder zu leiblicher und geistiger Gesundheit zu erziehen. Daher die Pflege der Heilkunde und Gymnastik, daher aber auch die Sorgfalt, die man auf musikalische Übungen, mathematische und astronomische Studien verwendete, deren Prinzip, die Harmonie, sich auf jeden Menschen übertragen sollte. Diese ethische Reform hatte aber, wie sich leicht voraussehen liess, eine politische in aristokratischem Sinne und weiter hinaus manche widerwärtige Streitigkeiten im Gefolge, die den Philosophen in hohem Alter veranlassten, von Kroton nach Metapontum auszuwandern. Nach seinem Tode verschärften sich die Gegensätze noch mehr; und so unheilvoll die Verfolgung der Pythagoräer in Unteritalien für den Bestand der Schule selbst wurde, so hat doch gerade sie die Verbreitung der Pythagoräischen Lehre im griechischen Mutterland ausserordentlich gefördert. Wie die Einnahme von Konstantinopel durch die Türken mittelbar

*) Jeder kennt ihn als den Erfinder des „Pythagoräischen Lehrsatzes“.

die Veranlassung wurde zu einer Wiedergeburt des Altertums in der neueren Zeit, so hat die Vertreibung der Pythagoräer aus Italien in Hellas selbst segensreiche Folgen gehabt, die, mehr ethischer als rein wissenschaftlicher Natur und deshalb sich dem forschenden Blick des Fernstehenden im ganzen entziehend, nur hie und da, wie an Epaminondas, dem Schüler des Lysis, erfreulich sichtbar geworden sind.

Diese ethische Richtung der Pythagoräer sprach sich wissenschaftlich in dem Gedanken aus, dass das Weltganze durch eine gewisse Harmonie und Ordnung beherrscht werde, die sich ja deutlich genug in dem regelmässigen Wandel der Gestirne wie in der Harmonie der Töne kundgebe. Da aber der Grund der eben angeführten Harmonie in der Ordnung der Weltkörper wie der Töne nach Zahlenverhältnissen zu suchen sei, so, schloss Pythagoras, sei die Zahl als das Wesen der Dinge zu betrachten. Die Anwendung dieses Prinzips zur Erklärung der Einzelerscheinungen der sinnlichen Welt ist nicht immer klar, und manches Ding, an dem zufällig eine Zahl oder ein Zahlenverhältnis ins Auge fiel, erscheint in dem Banne dieser Zahl, die sein Wesen ausmachen soll. Dabei kann es nicht fehlen, dass einzelne Zahlen das Wesen verschiedener sehr verschieden gearteter Dinge ausmachen, namentlich die mit Vorliebe verwendeten „heiligen“ Zahlen 1, 3, 5, 7, 9. Um das Eins, das Centralfeuer, von dem die Weltbildung ausgegangen ist, bewegen sich alle Weltkörper und so auch die Erde unter dem Klange einer aus der Bewegung der sieben Planeten (sie werden als die tönenden Saiten des himmlischen Heptachords betrachtet) entstehenden Sphärenharmonie. An eine Weltseele zu denken ist den Pythagoräern noch nicht beigefallen. Um so mehr beschäftigt sie die Wanderung der menschlichen Seelen, die je nach einem Zeitraum von zehntausend Jahren mit der Entwickelung der Welt abschliesst, um mit einer neuen Entwickelung derselben selbst aufs neue zu beginnen.

Zahlreich sind die dem Pythagoras zugeschriebenen praktischen Vorschriften und Lebensregeln, von welchen hier nur die Mahnung, die Götter zu ehren, als eine ganz ausserhalb des Systems stehende erwähnt sein mag. Bleibt es demnach kein Zweifel, dass der Pytha-

goräismus praktisch höchst segensreich gewirkt hat, so ist es ebenso unbestritten, dass er für die wissenschaftliche Behandlung der ethischen Fragen doch nur einige geringe Beiträge, und ausserdem eine Reihe von sinnvollen Gedanken, nicht aber ein wissenschaftlich begründetes physisches oder metaphysisches System geliefert hat.

Schon bei der Betrachtung der Elegie (S. 123 ff.) haben wir jenen merkwürdigen Mann kennen gelernt, den seine philosophischen Ansichten an die Spitze der Eleaten gestellt, und die Form, in der er seine Lehrmeinung vorgetragen, als den ältesten philosophischen Epiker erscheinen lässt: Xenophanes von Kolophon. Was über sein unstätes Wanderleben und seine Bedeutung als Elegiker bekannt ist, haben wir dort erwähnt; hier interessiert uns nur der Verfasser des in Hexametern abgefassten Gedichtes, ‚Von der Natur", von dem einige Bruchstücke erhalten sind. Hier stand das kühne Wort, mit dem er dem Götterglauben seiner Zeit den Krieg erklärt, das kühne Wort, mit dem er die anthropomorphistischen Vorstellungen der Lächerlichkeit preisgab, indem er meinte, dass mit gleichem Rechte sich die Pferde ihre Götter pferdeartig, die Ochsen ochsenartig dächten. Aber er spottet nicht nur über die menschliche Gestalt der Götter und die Unwürdigkeit der Homerischen und Hesiodeischen Erzählungen, ihm ist auch ihre Vielheit ein Unding, und dieser gegenüber stellt er den Satz von der Einheit, Ewigkeit und Unveränderlichkeit des mit dem Weltganzen identischen Gottes auf.

Dieser Pantheismus wird von des Xenophanes bedeutendem Schüler Parmenides aus Elea in Unteritalien (um 550 v. Chr. geb.) nach der Seite weiter entwickelt, dass er die der Gottheit und dem Weltganzen zugesprochenen Eigenschaften der Einheit und der Ewigkeit allem Wirklichen zuspricht und deshalb die Vielheit und Veränderlichkeit der Dinge für nichtwirklich, für blossen Schein erklärt. Da dieser Schein aber für den Nichtphilosophen das Sein ist, behandelt er in seinem Lehrgedicht zunächst das wirkliche Sein, dann das Nichtsein, den Schein. Das Denken ist ihm mit dem Sein identisch, daher auch alles Nichtwirkliche undenkbar. Diese Sätze suchte der Dritte der Eleatischen Philosophen, Zenon (um 450 v. Chr. blühend), dadurch indirekt

zu beweisen, dass er auf die Widersprüche aufmerksam machte, zu welchen die Annahme einer Vielheit und Veränderlichkeit der Dinge führen musste. Gegen diese wenden sich auch seine uns noch erhaltenen Beweise, von denen der sogenannte „Achilleus“ vielleicht der berühmteste ist. Wenn der schnellfüssige Pelide, entwickelt er, einer Schildkröte, die einen kleinen Vorsprung vor ihm hat, nacheilt, so wird er sie nie einholen, da dieselbe immer, sobald er an ihren bisherigen Ort gelangt ist, diesen schon wieder verlassen hat; also hat die Bewegung keine Realität, d. h. sie ist nur Schein. Übrigens ist Zenon durch diese spitzfindigen Darlegungen der Begründer der Dialektik geworden. Die Schule fand nachmals in Melissos von Samos und anderen noch einige begeisterte Vorkämpfer, ohne dass es diesen gelungen wäre, die in der Lehre der ersten Eleaten gelegenen Keime weiter zu entwickeln.

Aber schon ehe die letzten Eleaten an die Öffentlichkeit getreten waren, verkündete der Ephesier Herakleitos (zwischen 535—475 v. Chr.) ein neues Prinzip. Aus edlem Geschlechte stammend, ein ernster, tiefsinniger Kopf, aber nicht ohne Schrullen, sich der allgemeinen Volksmeinung eigensinnig verschliessend, ergrübelte dieser Mann ein eigenartiges und, wie ihm dünken mochte, ganz originelles System und legte es in einer Schrift „Von der Natur“ nieder, deren bilderreiche, den Poeten verratende, aber in ihrer Gesuchtheit oft unverständliche Sprache ihm schon bei seinen Lebzeiten den Beinamen des Dunkelen eingetragen hat. Trotz seiner scheinbaren Selbständigkeit aber sind die Fäden, die ihn ebenso mit Xenophanes und Parmenides wie mit den ionischen Philosophen, seinen Landsleuten, verknüpfen, längst aufgedeckt worden. Wie jene betrachtet auch er die Natur als eine Einheit, als ein einheitliches Ganzes; aber während sie die Veränderlichkeit des Wirklichen leugnen, scheint ihm, der mit scharfem Blick die Vorgänge der sinnlichen Welt betrachtet und deshalb einen mit den älteren Ioniern sympathisierenden Zug in sich spürt, gerade in der Veränderung, im Wechsel das Charakteristische der Dinge zu liegen, und so stellt er mit einer gewissen einseitigen Schärfe den Satz auf: Es giebt kein Sein, sondern nnr ein Werden; Alles fliesst (Πάντα ῥεῖ) und nichts hat Bestand. Zugleich nimmt er, wie die

Ionier, einen Urstoff an, und da konnte ihm für seine Lehre von der ewigen Bewegung keiner geeigneter erscheinen als das ewig Veränderungen hervorrufende, selbst nie ruhende Feuer. Aus diesem Feuer entstehen für ihn alle Dinge, indem es sich zeitweise in die anderen Formen des Wassers und der Erde umsetzt, aber endlich wieder es selbst wird und dann einen Weltbrand hervorruft, nach dessen Erlöschen die Weltbildung von neuem vor sich geht. Glauben wir nicht in der Offenbarung Johannis oder in der Völuspa zu lesen, wenn uns solche Lehren vorgetragen werden? Oder sind nicht vielmehr die Prophezeiungen vom Ende der Welt in dem rätselvollsten Buche des Neuen Testaments, wie in den sogenannten Sibyllinischen Orakeln und dem ältesten Gesange der Edda Nachklänge einer uralten Weltanschauung, die in Heraklit den ersten uns überlieferten Ausdruck gefunden hat?

Die bisherigen Systeme konnten in ihrer Ausschliesslichkeit und Starrheit nicht weiter führen. Der Ansicht der Ionier von dem Urstoff, aus dessen Veränderungen die Weltdinge werden, stand die Lehre der Eleaten vom unveränderlichen Sein unversöhnlich gegenüber. Auch Herakleitos, der eine Verbindung der beiden Prinzipien durch die Annahme von ewiger Veränderung des Einen Naturganzen versucht hatte, blieb darin einseitig, dass er das Hauptgewicht auf die Veränderung legte und es unerklärt liess, wie es möglich sei, dass eine Einheit zu gleicher Zeit verschiedene Gestalten annehme.

Hier knüpfte Empedokles von Agrigent (um 495—435 v. Chr.) an. Dieser merkwürdige Mann, der sich nicht damit begnügte, eine Zeitlang die demokratische Partei seiner Vaterstadt energisch und beredt zu vertreten, sondern ebenso als Arzt und Wunderthäter, wie als Religionslehrer und Prophet einen grossen vom Geruch der Quacksalberei freilich nicht ganz frei gebliebenen Namen erworben hat, legte seine philosophischen Gedanken in zwei Gedichten, den Φυσικά (Naturlehre) und den Καθαρμοί (Reinigungen), nieder, von denen im ganzen etwa vierhundertfünfzig Verse erhalten sind. Als echter Realist bekämpft er die Annahme, dass etwas, was vorher nicht war, entstehen, und wenn es war, in nichts vergehen könne, vertieft also schon die Parmenideische Lehre vom

ewigen Sein; ebenso entschieden aber glaubt er an der Vielheit der Einzeldinge, ihrem Werden und ihren Veränderungen festhalten zu müssen. Wie löst sich ihm nun dieser Widerspruch? Durch die Annahme ewiger und unveränderlicher, ihrem Wesen nach verschiedener, ihrer Quantität nach teilbarer Stoffe, der vier Elemente: Wasser, Feuer, Luft und Erde, durch deren Verbindung die Einzeldinge entstehen, wie sie durch ihre Trennung vergehen. Die Verbindung denkt er sich als gegenseitige Anziehung, die Trennung als Abstossung, und so werden ihm diese, die er Liebe und Hass nennt, die weltbildenden Kräfte. Damit gewinnt die Ahnung des Dualismus zwischen Geist und Stoff, den wohl schon seine Vorgänger instinktiv gefühlt hatten, entschieden an Klarheit. Über die Art, wie sich Empedokles die organischen Wesen entstanden denkt, belehren uns ein paar seiner Aussprüche. Zunächst entstanden aus der sich eben entwickelnden Erde die Pflanzen, dann die Tiere, deren einzelne Teile sich zuerst selbständig bildeten und dann durch die Liebe vereinigten u. s. w. Wie Pythagoras nahm auch er die Seelenwanderung an, die er als eine Strafe für die Schuld der Menschen auffasste. Er selbst behauptet nacheinander Jüngling, Jungfrau, Staude, Vogel und Fisch gewesen zu sein. Da die Seelen so vorwiegend Menschen- und Tierkörper als sichtbare Hüllen auf ihrer Wanderung tragen, ergab sich das Verbot, Tiere zu töten und Fleisch zu essen, von selbst, da man ja sonst den Frevel begehen konnte, seine eigenen Eltern zu verzehren.

Ehe jedoch der von Empedokles geahnte Dualismus zwischen Geist und Körper durch Anaxagoras einen präzisen Ausdruck erhielt, dessen Lehre vom weltbildenden göttlichen Geist (νοῦς) einen Wendepunkt der antiken Philosophie bildet, hatten die Atomistiker die Empedokleische Lehre von den Elementen im Sinne des Materialismus weiter entwickelt, indem sie darlegten, dass das Seiende in unzählige Atome zerfalle, die keiner qualitativen Veränderung — Mischung, wie Empedokles sagt —, sondern nur der räumlichen Veränderung fähig seien, sich von Ewigkeit her im unendlichen Raume bewegten und durch ihr Zusammenstossen eine Wirbelbewegung erzeugten, infolge deren die Atome nicht etwa durch Liebe, sondern durch Naturnotwendigkeit zusammengeführt werden und

die verschiedenen Welten entstehen. Höchst wahrscheinlich verdankt diese zuerst von Leukippos aufgestellte Theorie ihre Ausführung und Begründung seinem weit jüngeren Zeitgenossen Demokritos von Abdera, der sogar noch jünger als Anaxagoras ist, aber nach der ganzen Stellung seiner Lehre in der Entwickelungsgeschichte der Philosophie der voranaxagoräischen Periode zugewiesen werden muss. Ein Mann von brennender Wissbegierde, hat er mehrere weit ausgedehnte Reisen unternommen, sich mit den Ägyptern in der Fertigkeit geometrische Lehrsätze zu beweisen gemessen, vielleicht sogar der Weisheit der Babylonier gelauscht, und die Ergebnisse seiner Erkundigungen und seines Nachdenken in einer Reihe von Schriften niedergelegt, deren klarer und schwungvoller Stil von Sachverständigen wie Cicero und Plutarchos rühmend hervorgehoben wird. Die bedeutendste scheint der sogenannt Μέγας διάκοσμος gewesen zu sein.

Wie Empedokles hat sich Demokritos sehr eingehend mit dem Menschen beschäftigt, und manche Darlegungen verraten uns die Anfänge wirklich wissenschaftlicher Naturforschung und Medizin. Wenn er z. B. die Sinneswahrnehmungen durch Ausflüsse von Atomen aus den Dingen erklärt, wodurch Bilder erzeugt werden, die unsere Sinne treffen, so sind wir zwar anderer Meinung, müssen aber zugeben, dass der verständige Mann den Anfang einer Bahn betreten hat, welche seine Nachfolger zum Ziele führte. Auch seine Aussprüche über die Seele, das Hirn, das Herz, die Leber u. s. w. des Menschen verraten den feinen und zugleich scharfen Blick des Weltmannes und Arztes.

Anaxagoras schliesst diese Entwickelung ab. Seine bedeutende Persönlichkeit ist aber so mit dem Zeitalter verwachsen, das den Namen seines grossen Schülers Perikles trägt, dass es gerechtfertigt sein wird, seiner dort zu gedenken; umsomehr, da die mit ihm auftauchende Sophistik in seinem kühnen Wort die kräftigste Stütze ihrer freilich vorwiegend dem Praktischen dienenden Erörterungen sehen musste.

16. Kapitel.

Die Entwickelung des Dramas bis Aeschylos.

Es ist eins der sichersten Zeichen für die gesunde organische Entwickelung der griechischen Litteratur, dass das Drama erst anhebt, nachdem Epos und Lyrik zur vollen Reife gelangt waren. Denn das Drama ist die höchste Gattung der Poesie, und das durch den Ausbau jener beiden anderen Dichtungsarten gewonnene *poetische* Vermögen, ebensowohl äussere wie innere Vorgänge poetisch darzustellen, ist die unabweisliche Vorbedingung zu einer glücklichen Gestaltung der Dichtungsart, die Epos und Lyrik in sich verschmilzt. Aber das Drama ist nicht nur höchste Gattung der Poesie; es ist die höchste Stufe der Kunst überhaupt, weil es die Tiefe der menschlichen Natur am gründlichsten auffasst und zugleich in der grösstmöglichsten Anschaulichkeit ans Licht stellt. Darum ist seine Blüte aber auch erst dann denkbar, wenn ein Volk die Jünglingsjahre hinter sich gelassen und mit männlichem Geiste der Aufgaben zu warten begonnen hat, die ihm sein Verhältnis zu dem Nachbar, die Forderungen seiner Bürger und endlich der erwachende Wissensdrang unabweislish stellen. Dann thun wohl weiterschauende Männer tiefere Blicke in die Unergründlichkeit der Menschennatur, und je nach der mehr praktischen oder phantastischen An-

lage ihres Geistes erscheinen sie ihrem Volke als Lehrmeister der praktischen Ordnung, als Gesetzgeber, oder als Propheten der von einem ewigen Willen gesetzten schönen Ordnung der Dinge, als Dramatiker.

Wie das Epos stellt das Drama eine Handlung dar. Aber das Epos erzählt diese Handlung unserm Ohr, das Drama rückt sie uns vor das Auge, wie ein plastisches Kunstwerk. Der Epiker berichtet von einer handelnden oder redenden oder leidenden Person, der Schauspieler ahmt sie nach. Aber mit dieser Nachahmung, mit der uns mindestens ebenso sehr innere wie äussere Vorgänge nahegebracht werden, knüpft das Drama auch an die Lyrik an, welche ja ebenfalls die — nur nicht mimische — Darstellung innerer Vorgänge zum Gegenstande hat. Und in der That ist es eine Gattung der Lyrik, der zu Ehren des Gottes Dionysos gesungene und getanzte Dithyrambos, aus dem die griechische Tragödie herauswachsen sollte. Ehe wir aber dieser Entwickelung im einzelnen nachgehen, dürfte es am Platze sein darauf aufmerksam zu machen, dass keine Gattung der hellenischen Poesie, das Homerische Epos allein ausgenommen, grösseren Einfluss auf die griechische Welt gehabt hat als die attische Tragödie; ferner, dass durch die Vermittlerrolle der altrömischen Komödie die Grundformen des griechischen Dramas, abgesehen von dem im monarchischen Staat wegfallenden Chor, auch die Grundpfeiler für das abendländische Drama geblieben sind. Dagegen ist nicht zu leugnen, dass der innere Charakter des durch die moderne Weltauffassung beeinflussten modernen Dramas sich von demjenigen der antiken „Handlung“ sehr bedeutend entfernt hat. Wir berühren diese Grundunterschiede hier so weit, als es zum Verständnis des antiken Dramas notwendig erscheint.

Überall, wo ein Volk sich einer reichen Entwickelung seines Dramas rühmen kann, ist dieses aus dem kirchlichen Kultus herausgewachsen. So ist es in Indien, in Griechenland, in Deutschland. Aber während dem Hellenen der Zusammenhang seiner Schaudarstellungen mit der Verehrung des Gottes Dionysos immer bewusst und die Thymele, der Altar, auf welchem dem Gott das symbolische Bocksopfer dargebracht wurde, bis in die späten Zeiten

des Griechentums nicht bloss geometrischer, sondern auch geistiger Mittelpunkt des ganzen Theaters blieb, hat sich die deutsche Bühne infolge der naturwüchsigen Kraft uralter neben dem aufokulierten Kirchenfestspiel sich erhaltender Volksspiele, die mit dem Erwachen des Geistes immer dringender nach Berücksichtigung und Ausgestaltung verlangten, immer mehr von ihrem kirchlichen Charakter entfernt; und fast zu derselben Zeit, da sich in hunderten von Städten und Dörfern die lateinische Messe in die deutsche Predigt verwandelte, haben die auf leichtgezimmertem Brettergerüst unter freiem Himmel am Stadtanger aufgeführten Volksspiele den prunkhaften Schaudarstellungen in der Kirche an Weihnacht, Dreikönigstag, Palmsonntag und Charfreitag den Rang abgelaufen. Von da an ging das deutsche Schauspiel seinen eigenen Weg: das Kirchliche, das Mysterium, trat immer mehr zurück; und endlich fixierte sich seine Aufgabe auf die drastische Wiedergabe rein menschlicher Konflikte und daraus entspringender Handlungen, eine Aufgabe, über die das Drama bis heute nicht herausgekommen ist.

Ferner war das Theater dem Hellenen in viel umfassenderem Sinne, als wir dies jetzt verstehen können, Bildungsanstalt. Uns gibt die Schule so viel Wissen auf den Lebensweg mit, dass uns das Theater nach dieser Seite hin wenig Neues mehr bieten kann; und die Überfüllung hat zudem unsere Rezeptionsfähigkeit auf einen sehr niederen Grad herabgedrückt. Umgekehrt haben die Griechen, von unserem Standpunkte aus betrachtet, wenig positives Wissen aus dem Jugendunterricht in das praktische Leben mit hinübergenommen, dieses Wenige bildete aber eine so sichere Grundlage ihres Urteils und Geschmacks, erhielt ihnen eine so frische Rezeptivität, dass wir sie darum eher beneiden als belächeln sollten. Musste es nicht die harmonische Ausbildung des Menschen unendlich fördern, wenn der Mann Personen und Begebenheiten, die er als Knabe in seinem Homer oder den Kyklikern kennen gelernt, nun auf der Bühne vor seinem leiblichen Auge wirken und sich vollziehen sah und zugleich bei reiferem Verständnis da, wo er früher nur eine anmutende, fesselnde, erschütternde Erzählung zu hören geglaubt, einen sittlichen Gedanken mit imponierender Überzeugungskraft durchblitzen sah? War nicht

jede Tragödie des Aeschylos eine Predigt von der sittlichen Ordnung der Welt und eine Mahnung, dass „Masshalten das Beste“ sei? Und diese Predigt entsprang nicht nur aus dem Inhalt, sondern auch aus der Form der grossen griechischen Dramen. War dort der Endzweck ein ethischer, so war er hier ein ästhetischer. Das Ebenmass der mit genialen Instinkt für Chorgesänge und Dialog gefundenen Verse, der einzelnen Glieder des ganzen Dramas, das schöne Verhältnis der einzelnem Teile zu einander und zum Ganzen musste das künstlerische Urteil, den feinen ästhetischen Sinn bis zu einem Grade ausbilden, von dem wir, trotzdem wir vier- oder sechsmal wöchentlich ins Theater gehen können, noch sehr weit entfernt sind, weil uns die vorhin erwähnte Frische hellenischer Theaterbesucher fehlt und weil unser Drama, psychologisch und aktuell entwickelter, weder die innere noch die äussere Geschlossenheit und Durchsichtigkeit des griechischen Dramas aufzuweisen hat.

Freilich wirkt bei der Entwickelung der griechischen Tragödie (und diese kommt hier vor allem in Betracht) Verschiedenes zusammen, was das Urteil der Zuschauer schärfen und erleichtern musste. Nahmen doch die griechischen Dramatiker ihre Stoffe fast ausnahmslos aus den schon durch die Epen bekannten Mythen, und boten so dem Zuschauer Handlungen dar, deren Gang er meist schon kannte, jedenfalls aber in ihrer Einfachheit und bei der geringen Zahl der auftretenden Personen leicht überschauen konnte, während der moderne Theaterbesucher oft seine Mühe hat, die Fäden einer ihm unbekannten, durch eine Unmasse von Personen getragenen, gekreuzten und wieder geknüpften Handlung beim ersten Anhören nur einigermassen in der Hand zu behalten. Dabei musste die nachweisbare Kunstübung, dass öfter mehrere Dichter nach einander denselben Sagenstoff behandelten, ebensowohl diese selbst zur Vertiefung oder reicheren Gestaltung desselben auffordern wie den Hörer dazu erziehen, jeder neuen Wendung der Sage, ja jeder Nüance des Gedankens mit verständnisvollem Blick zu folgen. Ferner: da die in der griechischen Sage hervortretenden Personen Heroen waren, ergab sich für die Darstellung einer Handlung, deren Träger Halbgötter, jedenfalls aber hervorragende Menschen sind, von selbst

ein höherer Ton, eine gewisse Idealität, die sich nicht nur über die Person der Helden ergoss, die sich bis auf das kleinste Wörtchen erstreckte. Daher herrschte im griechischen Drama ein Ton, der sich ebenso über die Trivialitäten des Alltagslebens erhob wie von den handgreiflichen Ausbrüchen entfesselter Leidenschaft fernhielt. Mordszenen waren auf der griechischen Bühne unmöglich. Es zeigte sich auch hier jene stille Grösse und edle Einfalt, die Winckelmann mit Recht als die charakteristischen Merkmale der griechischen Plastik in der Zeit ihrer reinsten Entfaltung erkannt hat. Dabei übte der ursprünglich gottesdienstliche Charakter des Dramas einen stillen aber recht bedeutenden Einfluss. Er brachte es mit sich, dass die ganze „Handlung" getragen schien von der über den Geschicken der Menschen schwebenden göttlichen Macht, die Gutes und Böses nach ewigen Gesetzen, nach einer höheren dem blöden Auge des kurzlebigen Sterblichen nicht sofort erkennbaren Ordnung der Dinge zu Tage treten, auf einander wirken und endlich triumphieren oder zu Fall kommen lässt. Die griechische Tragödie namentlich die des Aeschylos ist die poetische Illustration des furchtbaren Wortes von der Heimsuchung der Sünde der Väter an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied, vom forterbenden Fluche, der ganze Geschlechter vernichtet, wenn sie in unseliger Verblendung die Grenzen ihrer Rechte zu überschreiten versucht, und es war der edelste Sieg eines Dichters, wenn es ihm gelang, jene tragische Wirkung auf seine Zuhörer zu erzielen, deren Elemente, griechisch gesprochen, Furcht und Mitleid waren, Furcht vor ähnlicher Strafe, und Mitleid mit dem Träger eines so schweren Leides, wie es dem Helden der Tragödie in der Regel zuteil wurde. Erscheint so, von dieser Seite betrachtet, die griechische Tragödie mit dem Drama der Neueren verglichen in eine höhere Sphäre gerückt (wobei wir übrigens die moralische Bedeutung des letzteren ausdrücklich festhalten), so ist auf der anderen Seite nicht zu verkennen, dass die Freiheit, die wir das Grundprinzip und die Lebensluft des neueren Dramas nennen dürfen, Gestaltungen ermöglicht, von denen selbst der verhältnismässig moderne Euripides keine Ahnung gehabt hat. War die Devise des antiken Dramas das Wort: „Der Götter Wille lenkt der Menschen Los", so könnte

man für den Charakter des modernen Dramas kein bezeichnenderes Motto finden als: „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann.“ Der Mann, die nach freien Entschlüssen frei handelnde Persönlichkeit, nicht der Mensch und die Schickungen der Götter. Damit hängt denn auch zusammen, dass erst die moderne Bühne durchgeführte individuelle Charaktere kennt, während die Griechen — mit durch die Schuld der nicht aufgegebenen Gesichtsmasken — eigentlich nur Typencharaktere geschaffen haben. Man lese nur einmal die „Perser“ oder „Schutzflehenden“ des Aeschylos und den „Hamlet“ Shakespeares kurz nacheinander und man wird sich des gewältigen Unterschiedes sofort bewusst werden. Aeschylos spielt auf einer Riesenharfe, aber das Instrument, auf dem er seine Mollakkorde harpeggiert, ist doch nur eine Harfe; Shakespeare befehligt ein ganzes Orchester. Daher muss eine antike Tragödie mit ihren einfachen, wenn auch noch so tiefergreifenden Konflikten uns, die wir uns in einem unvergleichlich reicheren Dasein tummeln, immer fremdartig berühren, und es wäre ein Anachronismus sondergleichen, wenn ein jetztlebender Dichter nur mit den Requisiten, geistigen und äusserlichen, arbeiten wollte, die einem Aeschylos, Sophokles oder Euripides zu Gebote standen.

Die Quellen unseres Wissens von dem Wesen und Umfang der griechischen Dramatik sind zunächst die erhaltenen Stücke der drei grossen Tragiker und des Aristophanes, ferner eine ziemlich bedeutende Anzahl von in den verschiedensten Schriftstellern zerstreuten grösseren und kleineren Bruchstücken nicht erhaltener Dramen und endlich eine grosse Menge von Dramentiteln. Dazu kommen als wichtige chronologische Hilfsmittel die sogenannten Didaskalien, kurze noch in klassischer, wenigstens vorchristlicher, Zeit entstandene Inhaltsangaben der einzelnen Dramen mit Beifügung der Archonten, in deren Jahr das betreffende Stück aufgeführt wurde, und oft auch mit Angabe der verschiedenen um den Siegespreis wetteifernden Dichter. Von der ausserordentlich üppig aufspriessenden litterargeschichtlich-ästhetischen Produktion, die mit den Tagen Alexanders d. Gr. ihren Anfang nahm und weit in die nachchristliche Zeit hineinreicht, ist nur sehr wenig vollständig, das meiste bruchstücksweise in gelegentlichen Notizen der Schriftsteller erhalten.

Namentlich ist in litterargeschichtlicher Beziehung der Verlust von Aristoteles' Schrift „Über die Dichter" (περὶ ποιητῶν) zu beklagen; um so wertvoller muss es uns sein, wenigstens die ästhetischen Anschauungen des Peripatetikers aus der erhaltenen „Poetik" kennen lernen zu können.

Die vorhandenen Hilfsmittel ermöglichen es, die Entstehung und Entwickelung der dramatischen Poesie bei den Griechen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten sicher, doch in den allgemeinen Umrissen richtig nachzuzeichnen; und für die Blütezeit geben uns die erhaltenen Werke selbst über die wichtigsten Fragen vollen Aufschluss. Versuchen wir es, uns den Entwickelungsgang dieser interessantesten Gattung der Poesie klarzulegen.

Die Sucht nachzuahmen ist dem Menschen angeboren; darum sind gewiss mimische Darstellungen bei allen Völkern uralt. Die Gelegenheit zu solchen mimischen Darstellungen fand sich aber am ersten an heiteren Volksfesten, wo die festliche Stimmung den Humor weckte und der Darsteller irgend eines der Volksgemeinde bekannten und interessanten Vorganges in dem Beifall der umstehenden Menge seinen Lohn fand. Zu solchen Veranstaltungen war kein Fest geeigneter als das Erntefest. Glücklich, die Frucht seines Fleisses in Scheune oder Fass geborgen zu haben, gab sich der Landmann oder Winzer beim Abschluss der Jahresarbeit einem unschuldigeren oder tolleren Vergnügen um so williger hin, als die nachfolgenden kalten Winterwochen jahraus jahrein in gleicher arbeitsloser Einförmigkeit dahinschlichen. Und so feierten auch die Hellenen gewiss schon in uralter Zeit den festlichen Tag, da der letzte Wagen mit der Gabe der Demeter in das Gehöft eingefahren war oder die süsse Spende des Gottes Dionysos in die Kelter geschüttet wurde. Und namentlich dieses letztere Fest musste zu manchem ausgelassenen Scherz die Veranlassung geben; aus begreiflichen Gründen. Wenn der Most in den Köpfen spukte, vereinigte man sich gern zu komisch-pathetischem Umzug, den Freudenspender durch ein jauchzendes Lied zu feiern; ein kecker Gesell bestrich sich das Gesicht mit Hefen und trug in dieser einfachsten Maskierung eine lächerliche Geschichte vor, wagte auch wohl ein kräftiges nicht immer feines Witzwort. Aber dieser aus-

gelassene Dionysoskultus hatte auch seine sehr ernste Seite. Die tiefe Natursymbolik, welche diese wundersame Gestalt geschaffen hat, liess den siegreichen Gott von Feinden bedrängt, gefangen, eingekerkert, ja zerrissen werden, bis er nach halbjährigem Todesschlaf wieder erwacht zu neuem siegverheissendem Leben. Sohn des Zeus und der Semele, des Gottes und der Sterblichen, selbst halb Gott halb Mensch, dem Tod verfallen und wiedergeboren, ein Mittler zwischen Erdgebornen und Olympiern, leidend für die Menschheit, der er wohlthut, erscheint dieser hellenische Siegfried als eine urtragische Gestalt. Die Wiederkehr des Winters musste seine Gläubigen an die Leiden des Gottes mahnen; und warum sollte es ein volkstümliches Talent nicht auch versucht haben, diesem Leiden einen mimischen Ausdruck zu geben? Wiederholte sich dann eine solche mimische Darstellung von Jahr zu Jahr, so musste sich bald eine bestimmte Überlieferung in Bezug auf Geberde und Maske herausbilden, die, wenn auch ohne künstlerischen Wert, als der eigentliche Anfang des Dramas zu betrachten ist.

Diese mimischen Szenen waren aber noch keine Dramen. Sie stellten ja immer nur eine bestimmte Situation dar, während das Wesen des Dramas in dem Gegenspiel verschiedener auf einander wirkender Personen liegt. Ausserdem wird man diesen volkstümlichen Versuchen, so lebendig auch das Geberdenspiel einzelner Darsteller sein mochte, kaum einen poetischen Wert zuerkennen können, da es überhaupt nicht zu erweisen ist, ob die Geste durch das gesprochene Wort belebt wurde oder nicht. Und selbst den ersteren Fall angenommen, so ist bei diesen volkstümlichen Spielern doch an keine künstlerische Thätigkeit, sondern nur an Improvisationen von höchst vorübergehendem Wert zu denken. Der Volkswitz hätte sich vielleicht noch ein paar Jahrhunderte in diesen teils ausgelassenen teils ernsten Spielen versucht, um sie dann beiseite zu werfen, wenn nicht der feine poetische Instinkt des griechischen Volkes unterdessen den tiefpoetischen Gehalt des Dionysosmythus herausgefunden und eine echte Künstlernatur das Gebiet entdeckt hätte, auf dem eine Vereinigung volkstümlicher Übungen und künstlerischer Forderungen möglich

war. Der alte an den Dionysosfesten zu Ehren des Gottes von einem Männerreigen unter Flötenbegleitung getanzte Dithyrambos war dieses internationale Gebiet. Ihm gab der berühmte Kitharode Arion zunächst dadurch künstlerisches Mass, dass er der wohl von dem halben Chor getanzten Strophe eine von dem anderen Halbchor getanzte Gegenstrophe gegenüberstellte und die Wildheit der ursprünglichen Rhythmen mässigte. Dieser Dithyrambos wurde während des dem Dionysos dargebrachten Bocksopfers von einem Chor von fünfzig Jünglingen, die den Altar des Gottes in Kreislinien umschritten, wahrscheinlich nicht nur getanzt, sondern auch gesungen. Wenn nun überliefert wird, Arion habe zu diesem Chor einen Satyrnchor zugefügt, so scheint die Annahme näher liegend, dass Arion überhaupt nur einen Chor verwendete, diesem aber, um die Beziehung zu dem Gott sofort augenfällig zu machen, die Vermummung des gutmütigen, dummen, lustigen und lüsternen Geschlechts jener Waldwesen gab, die in den Sagen als die ständigen Begleiter des Dionysos erscheinen. Bleibt es dabei unklar, ob nur etwa der Chorführer wirklich redete und die Satyrn seine Reden mit entsprechendem Mienenspiel begleiteten oder ob der ganze Chor erst vielleicht die Leiden des Gottes besang und dann noch einmal durch Geberden darstellte: so viel steht fest, dass der Dithyrambos des Arion mit dem Kult des Weingottes eng verknüpft war, dass während des Bocksopfers ein Chor die Leiden des Gottes besang und darstellte und dass die Satyrmaske dabei nicht fehlte. Mag der Charakter dieser Chöre auch noch vorwiegend lyrisch gewesen sein — man spricht daher von Arions lyrischer Tragödie —, so war nun doch der Stoff fest gegeben, aus dem sich leicht eine wirkliche Tragödie entwickeln liess, wenn man die künstlerische Form, die Arion gefunden hatte, mit Verständnis erweiterte. Und so hat sich in der That die griechische Tragödie in einem Zeitraum von kaum hundert Jahren von ihren ersten Anfängen bis zur höchsten Blüte entwickelt.

Diese Gattung der Poesie sollte der höchste Ruhmestitel der Attiker werden. Ihnen gehört das Drama, wie das Epos den Ioniern, die Melik den Äoliern, die Chorlyrik den Doriern. Aber es wäre kurzsichtig annehmen zu wollen, dass diese lyrischen Tra-

gödien, von denen wir eben geredet haben, nur in Attika aufgetaucht wären. Wo immer der Gott Dionysos seine Verehrer um seinen Altar vereinigte, wo ein Festchor seine Leiden oder seine wunderbaren Siege und Verwandlungen sang, war ja der Keim der Tragödie vorhanden. Und eben das Beispiel des Arion weist uns ja nicht nach Athen, sondern nach Korinth. Aber während Korinth und die andern Städte, aus denen eine künstlerische Feier des Dionysosfestes überliefert wird, sich im grossen und ganzen nicht über den Standpunkt des berühmten Kitharoden erhoben haben, trat erst auf attischem Boden zu der dorthin verpflanzten lyrischen Tragödie das Element, das eine Entwickelung derselben im eigentlich dramatischen Sinne ermöglichte: der Schauspieler. Ehe wir aber diesen Vorgängen eine zusammenhängende Betrachtung widmen, fordert es die Pflicht der Gerechtigkeit, der in anderen Gegenden und Städten gemachten Anfänge wenigstens kurz zu gedenken.

Merkwürdigerweise deuten alle Nachrichten auf eine besonders lebhafte Entwickelung dieser Festspiele in der Umgegend des korinthischen Meerbusens hin, und es wird nicht zu gewagt erscheinen, für alle auf das Vorbild der reichen und kunstsinnigen Stadt hinzuweisen, in der Arion unter dem Schutz seines fürstlichen Freundes Periandros wirkte. Da wird zunächst von Sikyon, der Hauptstadt eines Duodezstäätchens an der Südseite des Golfes, berichtet, dass dort ein gewisser Epigenes Tragödien — d. h. lyrische Tragödien — zur Aufführung gebracht habe, in welchen die Leiden nicht des Dionysos, sondern des argivischen Heros Adrastos besungen wurden, der einst von Amphiaraös vertrieben, wie die Sage berichtet, zu seinem Grossvater Polybos nach Sikyon geflüchtet war und dort nach dessen Tod die Herrschaft erhalten hatte. Der volkstümliche Stoff musste der Menge um so besser gefallen, als es der Dichter verstanden hatte, unter den Leiden des Adrastos symbolisch die Leiden der unter der schweren Herrschaft des Tyrannen Kleisthenes seufzenden Sikyonier darzustellen: Grund genug für diesen, darauf zu halten, dass in Zukunft niemand anders als Dionysos von diesen Chören besungen werde. Diese in dynastischem Interesse getroffene Massregel aber hätte keinen Sinn und Grund, wenn nicht schon früher, vor dem Auftreten des Epi-

genes, in Sikyon Chöre vielleicht von der Art der lyrischen Tragödie des Arion aufgeführt worden wären, auf die sich der Tyrann mit gutem Recht berufen konnte. Machte demnach die Neuerung des Epigenes nach kürzester Zeit wieder dem alten religiösen Brauche Platz, am Dionysosfeste nur den Gott zu feiern, so zeigt sich immerhin in der Wahl des neuen Stoffs ein Fortschritt, der, wenn er nicht durch den Machtspruch des Herrschers plötzlich gehemmt worden wäre, vielleicht schon in Sikyon zu einer weiteren Gestaltung der Tragödie geführt hätte. So aber gab man sich darein, von Jahr zu Jahr das dem Gott dargebrachte Opfer durch einen den Altar in rhythmischen Bewegungen umziehenden Chor bedeutungsvoller zu machen, wobei die Verkleidung der Choreuten als Satyrn, wie ich nicht zweifle, auf das Vorgehen Arions zurückzuführen sein wird.

Ähnliches muss in dem kleinen Phlius, ebenfalls einer Nachbarin Korinths, in Übung gewesen sein. Denn wenn von dem Phliasier Pratinas, der später in Attika thätig war (vgl. S. 301 f.), berichtet wird, dass er das Satyrdrama erfunden habe, so mag das wohl dahin deuten, dass man sich in Attika verhältnismässig früh von den die Gestalt des Weingottes behandelnden Mythen und ihrer mimischen Darstellung emancipiert hatte und dass deshalb Pratinas, als er die von Arion erfundene, in Sikyon und sicherlich auch in Phlius eingebürgerte lyrische Tragödie mit dem Satyrnchor in Athen einführte und eigentümlich verwendete (s. unten), eigentlich nur eine dort in Abgang gekommene Sitte wieder belebte und ihr zugleich den künstlerischen Charakter gab, der ihr vorher gefehlt hatte. Damit war denn nun die lyrische Tragödie in die Landschaft eingepflanzt, in welcher sie sich rasch bis zur höchsten Blüte entwickeln sollte. Und merkwürdigerweise that fast gleichzeitig mit Pratinas ebenfalls ein Fremder, Susarion aus Megara in Attika, den kühnen Griff, die in seiner Heimat beliebten Witzreden mit der Feier des Weingottes organisch zu verbinden und legte damit den Grund zur attischen Komödie. Neben der ursprünglich rein volkstümlichen, nachher aber, wie wir gesehen haben, künstlerisch gestalteten Feier der Leiden des Dionysos ging nämlich seit lange eine Reihe von ebenso volkstümlichen Veranstaltungen her, durch welche die weinspendende, be-

zeugende, befruchtende Kraft des Gottes dargestellt werden sollte. Die Weinlaune öffnete manchem Witzbold den Mund, und ganz gewiss vereinigten sich früh mehrere zur mimischen Darstellung kleiner komischer Szenen, bei denen ein kecker Improvisator stets des Beifalls seiner dankbaren Zuhörerschaft sicher sein konnte. Aber es vereinigten sich auch Gruppen von Festgenossen zu einer lustigen Prozession durch das Weichbild der Vaterstadt, bei der die Symbole des Gottes vorangetragen und von Zeit zu Zeit ein Lied auf Dionysos angestimmt wurde, während die in Perrücken von Bärenklau steckenden, darüber Veilchen- oder Epheukränze tragenden „Wallfahrer“ die Zwischenpausen dazu benutzten, sich ihren Genossen im Festzug oder noch lieber der gaffenden Menge gegenüber recht toll und ausgelassen bis zur Unanständigkeit zu geberden. Dieser Prozessionschor bildet den Kern der attischen Komödie; er erklärt uns zugleich, warum selbst die ausgebildete Komödie eines Aristophanes noch so reich an Derbheiten, Zweideutigkeiten und — Unzweideutigkeiten sein konnte: es gehörte das zum Charakter des alten Spiels. Aber wie die alten mimischen Darstellungen der Leiden der Dionysos ohne die künstlerische Initiative des Arion und seiner Nachfolger nimmermehr zur Tragödie geführt hätten, so wäre aus diesem komischen Festchor noch lange keine echte Komödie geworden, wenn Susarion ihm nicht das eigentliche dramatische Element zugeführt hätte. Susarion kam aus Megara, wo die während des siebenten und sechsten Jahrhunderts oft mit äusserster Heftigkeit geführten Parteikämpfe den Blick der Bürger für die Schwächen der Mitmenschen, und damit die Spottsucht ausserordentlich entwickelt hatten. Die ganze Dichtung des Theognis setzt sich aus paränetischen und polemischen Motiven zusammen. Kein Wunder, dass sich dort im Anschluss an die Vorkommnisse des Tages, nicht an die Dionysosfeste, eine Art von Scherz- oder besser satyrischem Spiel herausbildete, bei dem, eben weil ihm der dionysische Chor von Anfang an fehlte, das Hauptgewicht auf der Rede und Gegenrede zweier Spieler, also gerade auf dem eigentlichen Dramatischen, lag. Wie umfangreich und im einzelnen ausgearbeitet diese alten megarischen Komödien waren, lässt sich natürlich nicht mehr sagen,

da von ihnen keine Zeile erhalten ist; doch darf man bei dem ausgesprochen nüchternen Charakter der Megarer in bezug auf den Stoff so viel vermuten, dass in ihnen gewöhnlich irgend ein lächerliches Vorkommnis des täglichen Lebens womöglich mit Einflechtung politischer Anspielungen drastisch dargestellt wurde. Auch beweist der Name des Maeson, der in der Mitte des sechsten Jahrhunderts solche Komödien gedichtet haben soll, dass dieses lustige Spiel damals nicht mehr, wie vielleicht früher, Improvisationswerk war, sondern dass ein dichtender Kopf, wenn er nicht das ganze Stück Wort für Wort ausarbeitete, jedenfalls den Rahmen des Ganzen und den Gedankengang der einzelnen Szenen genau vorschrieb und es nur vielleicht den Spielern, deren einer er selbst war, überliess, bei guter Gelegenheit eine glückliche Eingebung des Augenblicks zu ihrem Recht kommen zu lassen. Wenn nun sein Nachfolger Susarion, der später nach Athen übersiedelte, dort Einfluss auf die Gestaltung der attischen Komödie gewonnen haben soll, so kann dies nur so zu verstehen sein, dass er die Art der megarischen Komödie mit dem komischen Prozessionszug der Athener irgendwie verschmolz, indem er vielleicht den Inhalt der Chorgesänge mit einigen dazwischengeschobenen dramatischen Szenen innerlich in Berührung brachte. Ist dem wirklich so, so wäre die Komödie des Susarion in der Entwickelung des eigentlich Dramatischen der Tragödie des Pratinas schon um einen Schritt vorausgeeilt. Die megarische Komödie, deren charakteristisches Merkmal es blieb, dass sie nie den Chor zu Hilfe nahm, hat sich übrigens im Mutterland zu keiner litterarischen Bedeutung erhoben, jedoch auf dem feurigen Boden Siziliens in der Hand des glänzenden Epicharmos zur Zeit des peloponnesischen Krieges eine solche Ausbildung erfahren, dass sie sich keck neben die gleichzeitige attische Komödie des Aristophanes stellen konnte. Ehe dies aber geschah, hatte das ernste Drama eine so überraschende und bewunderungswürdig organische Entwickelung durchlaufen, wie sie zum zweitenmal nicht wieder in der Litteraturgeschichte nachzuweisen ist. Von dem Tage, an dem Pratinas und Susarion wie von magischer Gewalt gezogen ihren Wanderschritt dem kleinen Athen zugewandt hatten, reichte

dort ein dramatisches Genie dem andern die Hand, und es vollzog sich hier das seltene Schauspiel, dass ein kleines Ländchen eine grosse Gedichtgattung in seinen Grenzen emporkeimen, aufblühen, die herrlichsten Früchte zeitigen und dann wieder absterben sah. Seit dieser Zeit war Athen der geistige Mittelpunkt Griechenlands.

Die Stadt des Theseus war bis zu den Tagen des Solon aus der Stille ihres Provinziallebens nur wenig herausgetreten. Zwar warf der Glorienschein, der das Haupt des königlichen Befreiers Kodros umspielte, auch seine verklärenden Reflexe auf den Mannesmut der Bewohner der um den Burgberg zerstreuten Volksgemeinden, doch hatte Athen in der ersten uns einigermassen klar vorliegenden Periode der griechischen Geschichte nirgends die Führerrolle erstrebt noch erhalten; was von sozialen und politischen Änderungen berichtet wird, geht von Sparta aus. Und diese stramme Soldatenstadt hatte bis dahin die dereinstige Nebenbuhlerin am Ilissos selbst auf poetischem Gebiet weit hinter sich gelassen. Hier hatten die grossen Musiker des siebenten Jahrhunderts ihre Chorreigen eingeübt, hier hatte Tyrtaios und Alkman gedichtet, und dort hatte sich allein Solon im Musendienst hervorgethan, zwar ein ganzer Mann auch auf diesem Gebiet, aber eine einzelne, eine fast verschwindende Persönlichkeit in der glänzenden Reihe der epischen und lyrischen Dichter von Homer bis zu Pindar. Aber vielleicht lag es in dem von göttlichem Willen geordneten Entwickelungsplan dieser wunderbaren Stadt, dass ihre Bürger sich erst ihr Heim wohnlich ausgestalten, dann im Kampf für die liebgewonnene Stätte die höchsten Proben der Tapferkeit ablegen und endlich unter den Siegesfanfaren der aus dem Perserkrieg heimkehrenden Krieger die Kraft der Phantasie gewinnen sollten, um die höchsten Fragen der Menschheit, die ergreifendsten Konflikte der Gesellschaft in verklärter Wirklichkeit darzustellen.

Die aus Ureinwohnern und Ioniern gemischte Bevölkerung von Attika hatte in kräftiger Arbeit, dem Boden das Seine abzugewinnen, nach und nach jenen Volkscharakter ausgebildet, in dem die schwerfälligeren Elemente des Autochthonentums sich in glücklichster Weise mit dem rascheren Blute des Ioniers vereinten. Hier wurde ein sehfroher Sinn, ein feines Gefühl für das Schöne,

ein Trieb zu freierer politischer und persönlicher Entwickelung nicht als unvereinbar betrachtet mit Frömmigkeit, Pietät für das von den Vätern Ererbte, Zurückhaltung bei allen Neuerungen. Kurz: hier herrschte ein konservativer Geist, der sich nicht, wie in Sparta, mit abgewandtem Gesicht allen Neuerungen verschloss, sondern, bei dem stillen Zugeständnis der Verbesserungsbedürftigkeit aller menschlichen Verhältnisse, nur ernste Prüfung verlangte, ehe er statt des Altgewohnten ein Neueres guthiess. Diese im ganzen langsame aber gesunde Entwickelung aber hatte im Laufe der Zeit zum Bedürfnis geschriebener Gesetze geführt, und da diesem Bedürfnis durch Drakon in einseitig aristokratischem Sinne genügt worden war, eine Erregung sich der mittleren und niederen Volkskreise bemächtigt, die nach einigen blutigen Szenen erst durch die humane, den damaligen Interessen der gesamten Bürgerschaft unzweifelhaft vortrefflich entsprechende Gesetzgebung und politische Ordnung des Archonten Solon (594) gestillt werden konnte. Ein echt demokratischer Neuerer darin, dass er allen Bürgern gleiche Teilnahme an der Erziehung gewährleistete, dass er die Justiz den adeligen Gerichten entzog und dem aus den Bürgern der vier Klassen zusammengesetzten Gerichtshof der Heliaia übergab, bewährte er doch darin wieder seine aristokratische Gesinnung, dass er seinem Volk in dem von jetzt ab wohl nur aus tadellosen abtretenden Archonten ergänzten alten Blutgericht des Areopags eine obere Aufsichtsbehörde gab, dessen gesetzlich festgestelltes Veto allen Beschlüssen des Rates und der Volksversammlung gegenüber auf diese selbst in wohlthätig konservativem Sinne wirken musste. Mochte es auch, wie bei jedem grossen Unternehmen eines weitblickenden Staatsmanns, Missvergnügte geben: die Solonische Staatsordnung hat die Athener erst recht zu einem Volke gemacht. Die Fehden zwischen Adel und Neubürgern verstummten, und sofort erwachte nicht nur ein gesundes Volksbewusstsein, sondern es machte sich auch ein so rasches Wachstum der militärischen Kraft geltend, dass der alte Streit mit dem Nachbarstaate Megaris glücklich beendigt werden konnte. Hierbei zeichnete sich ein junger Ritter aus, der freilich bald darauf mit Aufbietung seiner ganzen Liebenswürdigkeit und einiger List, ge-

tragen von den Ärmeren, denen der schöne junge und sehr vornehme Mann schmeichelte, an Stelle der Bürgerherrschaft die Herrschaft des Einen auf der Kekropia zu setzen gewagt hat. Aber in Wahrheit bildet die Tyrannis des Peisistratos nicht eine gewaltsame Unterbrechung, sondern ein glänzendes Intermezzo der demokratischen Entwickelung Athens. Die Solonische Verfassung wurde nicht abgeschafft, und alljährlich schritt man zur Wahl der Beamten und der Volksrichter, als ob gar kein Herrscher da sei. Aber während dieses kluge Festhalten an den von Solon geschaffenen demokratischen Formen doch im Stillen wirklich demokratisierend wirkte, brachten es die thatsächlichen Verhältnisse mit sich, dass man bei der Wahl nur zu solchen Männern griff, die mit den Herrschern auf der Burg zu leben wussten; und so mild Peisistratos persönlich regierte, der Wille des Einen unterdrückte jeden Parteihader in der Stadt und erhielt dadurch unabsichtlich eine Fülle der besten Kräfte, die sich im Perserkrieg bewähren sollten. Zugleich verstand es der ehrgeizige Tyrann, seinem kleinen athenischen Fürstentum durch Bündnisse mit den Tyrannen von Naxos und Samos und dem Satrapen der persischen Provinz Daskyliotis ein gewisses Relief zu geben und durch praktische wie künstlerische Unternehmungen der verschiedensten Art den Wohlstand der Stadtbürger zu fördern, ihrer Schaulust entgegen zu kommen und ihr Selbstgefühl erheblich zu steigern. Die Panathenäen und andere Feste erhielten durch ihn eine glänzende Umgestaltung; er baute der Stadt eine Wasserleitung und legte den Grund zu einem gewaltigen Zeustempel; Homer wurde durch ihn erst recht populär; Anakreon und Simonides lebten von seiner Gunst. Aber seine Herrschaft war eine rein persönliche, und als verschiedene Vorkommnisse die Spannung zwischen seinen Söhnen und der Volksmeinung so sehr gesteigert hatte, dass die Dolchstösse, mit denen Harmodios und Aristogeiton eine Beleidigung an Hipparchos gerächt, als erlösende That betrachtet werden konnten, waren die Tage des überlebenden Hippias gezählt. Sofort nach seinem Sturz regt sich noch einmal — zum letztenmal — das Selbstgefühl der alten Geschlechter, freilich nur um in völliger Verkennung ihrer augenblicklichen Aufgabe in eitler Rivalität um die Herrschaft sich

selbst zu zerfleischen, bis ein Mann aus ihrer Mitte, der Alkmäonide Kleisthenes, der den Geist der Zeit verstand, mit energischer Hand eingriff und ganz besonders durch seine Neueinteilung der gesamten Bürgerschaft in hundert ziemlich selbständige, zu je zehn eine Phyle bildenden, Demen die Vorherrschaft des Adels gründlich brach legte und somit der demokratischen Entwickelung der Verfassung einen gewissen Abschluss gab. Mit seiner Reform hatte das Volk im guten Sinne das Heft in der Hand. Und während in anderen griechischen Staaten entweder Erstarrung oder Verweichlichung eingetreten war, hatten die verhältnismässig zahmen Parteikämpfe in Athen die Bürgerschaft frisch und kräftig erhalten; und als nun die schwere Prüfungszeit der Perserkriege herankam, zeigte sich die Stadt des Theseus den Rittern vom Eurotas nicht nur gewachsen, nein überlegen an Vaterlandsliebe, Schlagfertigkeit und Findigkeit, den Feind zu schädigen. Die überraschende Thatsache, dass Athen mit der Wende des sechsten Jahrhunderts die geistige Hauptstadt Griechenlands ist, erklärt sich freilich nicht allein aus dem politischen Charakter seiner Verfassung; mannigfache Anregungen auf den verschiedensten Gebieten der Kunst kamen dazu; die Philosophie fing an die Geister in Bewegung zu setzen: und so begann, noch ehe die Perser ihre Anker zum Kriegszuge gelichtet, in der kleinen Stadt eine so gewaltige geistige Gärung, dass kein Gebiet des Denkens und der Praxis von ihr unberührt blieb. Von den gewaltigen Umwälzungen, die sie zur Folge hatte, mögen ein paar Einzelheiten redendes Zeugnis geben.

Athen war zwar auch nach dem Tode des Peisistratos noch eine winkelige unansehnliche Stadt wie vorher, aber das Beispiel des Tyrannen verlangte Nachahmung und die von Staatswegen errichteten Gebäude wurden schmucker, stilvoller und kostbarer als ihre Genossen aus der vortyrannischen Zeit. Der einfache Athener bereicherte seinen Tisch um die früher nicht gekostete Fischspeise. Bis über die Mitte des sechsten Jahrhunderts hinaus war eng anschliessende Kleidung die Regel gewesen und der lange Chiton nur von älteren oder wohlhabenderen Leuten getragen. Das Gewand war gemustert wie seine Vorbilder in dem durch

das Ceremoniell in allen Dingen bestimmten Persien. Allmählich fing man nun die Kleider zu erweitern an und zog die einfarbige Tracht der mehrfarbigen vor: und so bildetete sich erst nach und nach die klassische Gewandung heraus, die wir ohne Überlegung für alle Perioden der griechischen Geschichte vorauszusetzen gewohnt sind. Es ist kein Zufall, dass sich diese Befreiung des griechischen Geschmacks von orientalischen Vorbildern fast gleichzeitig mit der Besiegung der Perser vollzogen hat, gerade so wie die deutschen Freiheitskriege zu Anfang dieses Jahrhunderts andere Tracht und andere Behandlung des Haupthaares gebracht haben. Thukydides erwähnt, dass bis kurz vor seiner Zeit — also noch in das fünfte Jahrhundert hinein — bejahrte Männer geflochtene Zöpfe getragen hätten, und es ist nicht zu bezweifeln, dass diese für die Homerische Zeit sicher anzunehmende, durch ein Fragment des Archilochos für sein Jahrhundert sicher bezeugte Sitte bis nach Solons Tod ebenso allgemein war wie die Mode, den Schnurrbart zu rasieren, dagegen einen spitzen Kinnbart stehen zu lassen. Mit den Tagen der Perserkriege begann die Locke frei das Haupt des Mannes zu umwallen, das Rasiermesser ward verbannt und der Vollbart kam zu seinem Recht. So befreite sich auch hier das rein Menschliche von den sinnlosen Satzungen einer Etikette, die bis zum ionischen Aufstand alle Hellenen beherrscht hatte.

Mit dem Verschwinden der Tyrannis gab es zwar keine Paläste mehr zu bauen; dafür feierte die poetische Religion des Homer nun ihre Triumphe. Überall erhoben sich die Wohnstätten der in menschlicher Gestalt gedachten Götter, und die dorische wie die ionische Säulenordnung bewiesen schon in der Mitte des siebenten Jahrhunderts vor Chr. die Selbständigkeit des griechischen Geistes in künstlerischen Dingen. Zeigen auch die wenigen erhalten Bauwerke aus vorpersischer Zeit eine gewisse Schwerfälligkeit, die uns noch von ferne an ägyptische und indische Tempelbauten erinnert, so ist doch die Gliederung, das Mass der Bauwerke echt griechisch und lässt eine noch grossartigere Entwickelung ahnen. Die Plastik steht zu Ende des sechsten Jahrhunderts schon auf dem Standpunkt, sich vom unfreien zum

freien Realismus durchzuarbeiten, um endlich im Idealstil ihre höchsten Triumphe zu feiern. Die im Weichbilde von Athen bei der Güte des vorhandenen Thones speziell früh ausgebildete Technik der Töpfer nimmt um dieselbe Zeit einen innerlich bedeutenden Aufschwung. An Stelle der früheren — wiederum an den Orient erinnernden — Verzierungen in der Gestalt von geometrischen Ornamenten, Rosetten, Lotosblumen und Tieren tritt die mit schwarzen Figuren auf rotem Grunde beliebte Darstellung von Szenen aus der griechischen Heldensage. Also wieder ein nationales Element! Und als der erste Meister der Farbenkunst, die sich ja natürlich später als die Kunst der Formen entwickeln musste, weil erst die Form, dann die Farbe das Auge berückt, und weil die Kenntnis der für Gemälde dienlichen Farbstoffe noch wenig verbreitet war, als Polygnotos von Thasos seine Tuschgemälde schuf, nahm auch er seine Vorwürfe aus der griechischen Sage und Geschichte, und die „bunte Halle“ zu Athen wurde zugleich die Ruhmeshalle seiner künstlerischen Grossthaten. Mit dem Sinn für die Geschichte der Vergangenheit erwacht das Interesse an dem geographischen Bild der Länder: der Ionier Aristagoras führt auf seiner Werbereise die erste Weltkarte mit sich.

Viel früher als Tracht und bildende Kunst hatte sich der poetische Gedanke zu individueller Freiheit erhoben. Geht doch überall die rein geistige Kunst der an den Stoff gebundenen zeitlich voraus. Die Idealgestalt des Homerischen Zeus findet erst durch die Meisterhand des Phidias ihre Verkörperung. Aber die Entwickelung der Poesie war auch der staatlichen Entwickelung vorangeeilt: die Selbstbestimmung des Individuums, die deutlich genug aus den Oden der äolischen Sänger oder des Anakreon heraustönt, erhielt erst durch die Reform des Kleisthenes ihre Anerkennung für das politische Gebiet. So stehen wir vor der merkwürdigen Thatsache, dass bei der Vollendung der demokratischen Freiheit in Athen die Lyrik ihren Höhepunkt längst überschritten hat und nur einzelne Nachblüten treibt. Aber nun kam eine Zeit, in der der Sturmschritt der Geschichte den Vorsprung der Poesie einholen und diese den grössten Ideen der Gegenwart dienstbar machen sollte. Der gleichzeitige Angriff Persiens auf Griechenland und Karthagos

auf Sizilien erschien als ein Angriff Asiens auf Europa, der Barbarei auf die Kultur, der Unfreiheit auf die Freiheit; und dieses gewaltige Ringen staatlicher und geistiger Gewalten fand sein poetisches Abbild im Spiel und Gegenspiel des mit den Ereignissen innerlich und äusserlich wachsenden Dramas, das dort erblühen sollte, wo die Kämpfer von Marathon und Salamis lebten, dort, wo der Gegensatz der feindlichen Gewalten klarer und die Nähe des Feindes empfindlicher verspürt wurde als irgendwo sonst in hellenischen Landen, in Attika. Und zu dieser Fülle politischer und künstlerischer Entwickelungen, welche die Geister unaufhörlich beschäftigen mussten, zu dieser Gewalt patriotischer Erregungen, welche die Gemüter aufflammen liessen zur höchsten Begeisterung, gesellte sich als ein fruchtbarer Zündstoff die neue Philosophie der Pythagoräer und Eleaten, des Empedokles und Heraklit, die langsam und still im Mutterland verbreitet nach und nach eine völlig neue Weltanschauung vermitteln und in regelrechter Konsequenz die alten Götter von ihrem Throne stossen sollte. Die attische Tragödie verdankt der hierdurch hervorgerufenen Bewegung der Geister ihren tiefsten Gehalt, und die Werke des frommen Aeschylos, des schönheitstrunkenen Sophokles, des von Zweifeln durchwühlten Euripides sind die deutlichsten Gradmesser des niedergehenden Glaubens der Hellenen.

Gelten nun auch die für die Entwickelung des griechischen Geistes zu Beginn der Perserkriege hier angeführten Momente mehr oder minder für jeden Teil des griechischen Volkes, so nahm doch Athen vermöge seiner Bevölkerung, seiner Bodenentwickelung, seiner geographischen und politischen Lage an allen diesen Dingen den lebhaftesten Anteil, und so erklärt es sich, warum gerade hier das durch die Ankömmlinge aus Phlius und Megara vervollkommnete Spiel zu Ehren des Dionysos in einem Zeitraum von kaum fünfzig Jahren zur höchsten Blüte gelangen konnte.

Dass die Tragödie aber wirklich aus dem tragischen Dionysoschor hervorgegangen ist, beweist sich daraus, dass selbst die entwickelten Tragödien, deren Inhalt oft gar nichts mehr mit dem Gotte zu thun hatte, stets nur an den Dionysosfesten zur Aufführung kamen und einen Hauptbestandteil der Feste bildeten, sowie dar-

aus, dass der Chor stets vom Staate unterstützt, das heisst auf staatliche Anordnung von bestimmten Bürgern gestellt wurde. Werden wir von dieser Einrichtung später bei der Betrachtung des attischen Theaters reden, so dürfte es zum Verständnis des Weiteren dienlich sein, gleich hier das Wichtigste über die attischen Dionysosfeste beizubringen.

Man feierte dort vier Feste, die alle mit dem Tod und der Wiederauferstehung des Gottes in einem geheimnisvollen Zusammenhang standen und daher auch alle in die Zeit von dem Absterben bis zum Wiederaufblühen der Natur, zwischen November und April, fielen. Die Reihe begann im Dezember mit den ländlichen oder kleinen Dionysien, τὰ ἐν ἄγροις, bei denen wohl dramatische Aufführungen stattfanden, jedoch bei der geringeren Bedeutung dieses Festes keine Aufführung neuer Stücke, sondern wohl nur Wiederholungen aus früheren Jahren. Bedeutender waren schon die vom 8.—11. Gamelion (Januar) gefeierten Lenaeen. Ihren Namen erhielten sie von einem uralten in der Nähe des späteren Theaters gelegenen Heiligtum des Dionysos, dem Lenaion; und diese Benennung lässt weiter vermuten, dass dort früher einmal eine Gemeindekelter (ληνός) gestanden hatte. Das eigentliche Familienfest des attischen Demos, begannen die Lenaeen mit einem lustigen Festzug, bei dem wohl auch von wandelnden Bühnen, von Wagen, herab manches Scherzwort erscholl (daher die Benennung für derartige Stegreifwitze ἐξ ἁμάξης); abends folgte dann ein gründlicher Festschmaus. Am zweiten, dritten und vierten Tage des Festes (9., 10. und 11. Gamelion) fanden dann die dramatischen Aufführungen statt. Da nach einer Überlieferung an den grossen Dionysien nur Tragödien aufgeführt wurden, so ist die Annahme nicht so unwahrscheinlich, dass an den Lenäen, der ursprünglichen fröhlichen Bedeutung des Kelterfestes entsprechend, vorzugsweise die komischen Dichter zum Worte kamen. Stiller ging es dann wieder bei dem im Februar gefeierten Blumenfest der Anthesterien her, bis die grossen Dionysien, τα ἐν ἄστει, im Monat Elaphebolion (März) der Festlust aufs neue den ausgedehntesten Spielraum gewährten. Am 8. Elaphebolion vereinigten sich die Athener zu einem Asklepiosopfer; der 9. ward

mit einem prunkvollen Umzug begonnen, mit einem feierlichen Opfer fortgesetzt und mit einem grossen Schmaus abgeschlossen; am 10. wetteiferten Knaben und Jünglinge um den Siegespreis im dithyrambischen und lyrischen Gedicht; am 11., 12. und 13. endlich traten die Männer, oft die edelsten Geister Griechenlands, mit ihren neuen Tragödien vor das versammelte Hellas hin, bis ein dem höchsten Zeus am 14. dargebrachtes Opfer dem an interessanten Momenten überreichen Feste seinen würdigen Abschluss gab. Dass die hier dem Auge gebotenen Schauspiele, vor allem der grossartige Festzug am 9. und die dramatischen Spiele vom 11.—13. Elaphebolion nicht nur ungeheure Scharen der Landbewohner, sondern auch zahlreiche Fremde in die Stadt lockten, ist natürlich.

Aber die in der Mitte des fünften Jahrhunderts feststehende Sitte, an den kleinen Dionysien ältere, an den Lenaeen und grossen Dionysien neue dramatische Werke, an jenen vorzugsweise Komödien, an diesen Tragödien aufzuführen, konnte sich erst bilden, als ein wirkliches Drama vorhanden und eine strenge Scheidung von heiterem und ernstem Schauspiel gemacht war. Was wir seither kennen gelernt haben, der dithyrambische Chor des Arion, ja die Versuche des Pratinas und Susarion waren nur bescheidene Ansätze zu einem Drama mit überwiegend lyrischem Gehalt. Wie der Chor äusserlich von den fünfzig Mann, die Arion kommandierte, zu den fünfzehn Choreuten zusammenschmolz, mit denen sich Sophokles begnügte, so musste auch die innere Bedeutung des Chores abnehmen, er musste anderen Elementen Platz machen, wenn anders sich das Drama überhaupt entwickeln sollte. Es musste der Schauspieler eingeführt werden. Aber dazu musste noch ein zweites kommen. Der Kreis der Dionysosmythen enthielt zwar eine Fülle von dramatischen Motiven, aber mit der Zeit erschöpfte sich diese Fundgrube. Da galt es nun — und es war dies für den religiösen Athener keine kleine Kühnheit —, mit keckem Schritt das Gebiet der Dionysosmythen zu verlassen und andere Sagengebiete zu erschliessen. Beide gewaltige Neuerungen verknüpfen sich mit dem Namen des Thespis aus dem athenischen Gau Pigraria.

Wenn Horaz in seinem berühmten Abriss der Litteraturgeschichte (Epist. ad Pisones v. 275 ff.) von Thespis erzählt:

> Ignotum tragicae genus invenisse Camenae
> Dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
> Quae canerent agerentque peruncti faecibus ora,

so dürfen wir dies freilich nicht für Geschichte halten; denn dieses Scherzen „vom Wagen herab“ kann sich doch nur auf komische Produktionen beziehen, während uns von Thespis sonst nur eine Thätigkeit im ernsten Drama berichtet wird, und dann werden wir gleich sehen, wie diese Scherze ἐξ ἁμάξης zu Thespis' Zeit sich auf die Thätigkeit eines Andern beziehen lassen.

In seiner Lebensbeschreibung des Solon erzählt Plutarch, der weise Gesetzgeber habe bei der Rückkehr von seiner zehnjährigen Reise in seiner Vaterstadt alles in Gärung und Verwirrung und den jungen Peisistratos auf dem Sprunge gefunden, sich der Herrschaft mit Gewalt zu bemächtigen. Da habe Thespis eine Aufführung veranstaltet und vielen Beifall gefunden. Solon aber, der sich als Zuschauer eingefunden, sei wenig davon erbaut gewesen und habe vorahnungsvoll ausgerufen: „Wir werden bald sehen, wie dieses Spiel im öffentlichen Leben Ernst werden wird.“ Da nun aber Peisistratos schon 560 Tyrann geworden ist, Thespis erst um 525 wirkte, wird es wahrscheinlicher sein, die Worte des letzten Elegikers auf ein Scherzspiel des Susarion zu deuten, durch dessen Verbot sich auch das sonst so auffallende plötzliche Verstummen der alten volkstümlichen attischen Komödie erklären würde. Diese Komödie des Susarion, von der wir oben die Vermutung ausgesprochen haben, dass sie eine Verschmelzung der sogenannten megarischen Komödie mit dionysischen Scherzliedern darstellte und vielleicht, freilich in einfachster Weise, einzelne dramatische Szenen enthielt, wurde wohl zum grössten Teil im Augenblick improvisiert, wobei bestimmte Rhythmen typisch werden konnten. Die so entstandenen Spottverse nannte man Trygodie (Hefengesang), einmal, weil diese Spiele zur Zeit der Weinlese gespielt wurden und dann, weil der Preis derselben ein Korb mit Feigen und ein Krug neuen Weines war. Auch

beschmierten sich die Sänger dieser ausgelassenen Lieder das Gesicht mit Hefen, um nicht erkannt zu werden; und wenn es an sich schon nicht unwahrscheinlich ist, dass bei dem Mangel einer Bühne, vor der sich die Zuschauer sammeln konnten, die Schauspieler selbst von Gau zu Gau gezogen sind, so musste es im Hinblick auf die Möglichkeit, dass die derben Spottreden auch einmal die Zuhörer zu einer körperlich fühlbaren Gegenäusserung treiben konnten, geraten erscheinen, vom leicht beweglichen Wagen herab diese Improvisationen unter die Menge zu werfen. Und darauf mag sich denn die redensartlich gewordene Bezeichnung der Spottlieder als τὰ ἐξ ἁμάξης beziehen wie nicht minder die aus einem Missverständnis entsprungenen Verse des Horaz.

Thespis gilt als der Ahnherr der attischen Tragödie. Er war zur rechten Zeit gekommen. Das Epos war abgestorben, der Johannistrieb der Lyrik, der Dithyrambos, enthielt die Knospe, aus der sich bei verständiger Pflege eine herrliche Blume entwickeln konnte. Thespis war der verständige Gärtner. Wissen wir aus seinem Leben auch keine einzige Thatsache, so erregt er doch durch die ihm zugeschriebenen Neuerungen unser höchstes Interesse. Wenn er dabei in einer Überlieferung mit der sikyonischen Tragödie in Beziehung gebracht wird, so bedeutet das vielleicht nur soviel, dass er unabhängig von Epigenes auf den Gedanken gekommen ist, die Tragödie vom Dionysosmythos loszulösen. Dieser erste für die fernere Entwickelung des Dramas höchst bedeutsame Schritt konnte fast unbemerkt gemacht werden, wenn man bedeutende Begebenheiten aus dem Leben, und namentlich Leiden von solchen Heroen behandelte, die wie Pentheus, Lykurgos, Theseus entweder in die Geschicke des Gottes selbst eingegriffen hatten oder mit der Dionyssosage in irgendwelcher, wenn auch fernerer Beziehung standen. War einmal dieser Boden gewonnen, so konnte man unbemerkt weiter gehen, und die griechische Heldensage bot ja eine solche Menge von Stoffen, dass es der zukünftigen Tragödie an Mannigfaltigkeit nicht fehlen konnte. Dabei blieb es aber für das ernstere Drama der Griechen charakteristisch, dass man die Sphäre der Heroen nicht verliess, nicht zu reinmenschlichen Handlungen überging, und dadurch den idealen

Gehalt und die ideale Behandlung des Formellen in der Tragödie nie aufgab. Scheinbare Ausnahmen, wie die beiden geschichtlichen Tragödien des Phrynichos, „Die Einnahme von Milet“ und „Die Phönizierinnen“, und das ebenfalls geschichtliche Drama des Aeschylos, „Die Perser“ bestätigen nur das Gesagte, insofern in ihnen die tieferschütternden oder wunderbar erhebenden Ereignisse des Perserkriegs und die darin handelnden Hauptpersonen gleichsam in die Sphäre des Heroentums hinaufgehoben sind.*)

Von ungleich höherer Bedeutung aber war gerade für die nächste Zeit die andere Neuerung des Thespis, dass er, wie der Rhetor Themistios (4. Jahrh. n. Chr.) in einer auf den Aristotelischen Dialog περὶ ποιητῶν zurückgeführten Stelle bemerkt, πρόλογον καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν („Eingangsrede und dramatischen Vortrag erfunden“) oder, wie wir einfacher dafür sagen können, den Schauspieler eingeführt hat. Freilich ist das aus den uns vorliegenden Worten späterer Schriftsteller nicht zu beweisen, ja selbst aus einer gern für diese Auffassung angeführten Stelle in Aristoteles' Poetik lässt sich nicht mit Sicherheit entnehmen, ob Aristoteles den Thespis für den Erfinder, so zu sagen, des ersten Schauspielers gehalten hat. Ohne Zweifel aber galt er ihm als der Mann, welcher die vielleicht schon von einem Vorgänger gemachte Erfindung litterarisch festlegte, d. h. die Improvisationen bis zu einem gewissen Grade beschränkte und die Reden dieser neuen „Person“ zum festen Bestandteil seiner dramatischen Spiele machte, und damit steht seine litterargeschichtliche Bedeutung fest. Mag er nun dabei von echt genialem dramatischem Instinkt geleitet worden sein oder mag diese „Zwischenrolle“ zunächst nur dem Bedürfnis ihre Entstehung verdanken, dem Chor einige Ruhepausen zu geben, oder beides zugleich: Thespis ist dadurch der Schöpfer des Dramas geworden. Wir dürfen uns den Gang eines solchen Dramas etwa so vorstellen, dass vor Beginn des Chorgesangs der Chorführer, κορυφαῖος, einen Prolog hält, in dem er erzählt, auf welchen

*) Übrigens haben die Griechen auch die, wie wir jetzt sagen würden, Dramen mit mythischen Stoffen stets als geschichtliche betrachtet. Die Heroenmythe war für sie Geschichte.

Mythus sich die nachfolgende Handlung beziehen werde. Zwischen den Chorgesängen, deren ursprüngliche Zahl nicht zu bestimmen ist, liess dann Thespis einen andern auftreten, der sich mit dem Chorführer unterhielt und namentlich auf dessen Fragen antwortete. Dieser Antwortende, ὑποκριτής, ist der erste Schauspieler. Seine Rolle war zunächst mehr passiv als aktiv. Aber durch die Einführung dieser Person erhielt das Drama doch schon Gliederung und Leben. Nun konnte man schon den Prolog, den Eingangschor, den vielleicht ein-, vielleicht mehrmals durch Chorgesang unterbrochenen Dialog zwischen Chorführer — im Namen des gesamten Chors — und Schauspieler und endlich den Schlussgesang des Chors unterscheiden. Trat nun gar der Schauspieler in den verschiedenen durch Chorgesang getrennten Abteilungen des Dialogs in verschiedener Verkleidung auf, d. h. stellte er nacheinander verschiedene Personen dar, so liess sich dadurch die Handlung — wenn wir diese noch mehr episch-lyrischen Expektorationen so nennen wollen — schon recht abwechselungsvoll gestalten. Und Thespis wusste dieses Mittel zu benutzen. Ein sinniger Erfinder, schritt er, der sich zuerst mit einfacher Vermummung begnügt hatte, von der Anwendung der Bleiweissschminke zum Portulak und endlich zu der das ganze Gesicht deckenden Leinwandmaske vor. So trat er, denn er war natürlicherweise sein erster Schauspieler, zwischen den Chorgesängen auf jenes ἐλεός genannte tischartige Brettergerüst, aus dem nach und nach die hölzerne Bühne erwuchs. Zweifelhaft bleibt es, ob dieser ἐλεός, wie seither angenommen worden, ursprünglich der Opfertisch war, auf welchem der geweihte Bock zerlegt wurde, oder ob die Benennung von den Komikern herstammt, welche dieses älteste Bühnengerüste verächtlich als einen „Wursttisch“ zu bezeichnen beliebten. Jedenfalls war seine Fläche einige Fuss über dem Erdboden erhaben, damit der Auftretende ebensowohl von den Nächststehenden wie von den weiter Befindlichen gesehen werden konnte. Welches Versmass nun aber Thespis für die Reden seines Schauspielers angewandt hat, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. In den heiteren Improvisationen der vorhergehenden Zeit scheint der trochäische Tetrameter vorherrschend gewesen zu sein. Vielleicht wechselte Thespis

je nach dem Charakter seiner Rollen zwischen dem trochäischen Tetrameter und dem jambischen Trimeter ab; und so fänden wir schon hier das griechische Drama auf dem besten Wege, sich diejenige Versform anzueignen, die sich bis heute durch ihr Ebenmass, ihren einfachen Wechsel und ihren zwischen spielender Kürze und pathetischer Breite die Mitte haltenden Umfang als das tauglichste Gefäss dramatischer Redeführung bewährt hat. Dass Thespis für die Reden des Schauspielers keine lyrischen Masse wählte, versteht sich von selbst, da diese schon formell von dem Chorgesang unterschieden werden mussten und das mit orchestischen Bewegungen um die θυμέλη gesungenen Chorlied traditionell an die lyrischen Formen gebunden war. Dass aber Thespis seinen Schauspieler nicht in Prosa sprechen liess, erklärt sich nicht nur aus einem künstlerischen Instinkt, der ihn diese „vorgestellte Wirklichkeit" von der gemeinen Wirklichkeit unterscheiden liess, sondern vielmehr noch aus der alten, der Zeit vor Einführung der Schrift entstammenden Gewohnheit, jegliches litterarische Erzeugnis, sei es Gedicht oder Gesetz, in das Gewand des Verses zu hüllen.

Da selbst das spätere Altertum nichts mehr von den, höchstwahrscheinlich gar nicht aufgeschriebenen, Dramen des Thespis besass, so müssen wir natürlich von vorneherein darauf verzichten, genaueres über seine Dichtweise erfahren zu wollen. Doch hat die Überlieferung die Namen einiger Stücke erhalten, und mit Benutzung der oben gegebenen Notizen dürfte es wohl gelingen, den Gang seines „Pentheus" in den allgemeinen Umrissen richtig wiederzugeben. Nachdem der κορυφαῖος im Prolog den Inhalt kurz angegeben und der Chor sein Eingangslied, wohl einen Hymnus auf Dionysos, gesungen, erscheint Thespis als Dionysos auf dem ἐλεός und erzählt, wie sein eigner Vetter Pentheus gegen ihn wüte. Nachdem er dessen Bestrafung angedroht, entfernt er sich. Chorgesang. Thespis erscheint nun als Pentheus und thut seinen Entschluss dar, den Gott mit seinem wilden Gefolge aus seinem Gebiet zu vertreiben. Chorgesang. Ein Bote tritt auf und erzählt das tragische Ende des Pentheus. Schlussgesang des Chors. Wir schalten gleich hier ein, dass diese das epische Element im Drama am reinsten darstellenden Botenerzählungen in der antiken Tragödie ihre feste Stelle

behalten haben; und wie gut sie, namentlich wenn sehr belebte Szenen vorausgegangen sind, auch noch im modernen Drama wirken können, beweist die bekannte Szene in „Wallensteins Tod“ zur Genüge. — Die anderen noch überlieferten Namen von Tragödien des Thespis: „Leichenspiele des Pelias“; „die Priester“; „die Jünglinge“ scheinen darauf hinzuweisen, dass sich Thespis von der religiösen Abhängigkeit des alten tragischen Chors möglichst frei gemacht hat. Trotzdem war er schon dem Aristophanes, wie aus den Worten (Wespen v. 1519): ταρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγονίζετο hervorgeht, das Symbol eines altfränkischen Dichter geworden.

Einen bedeutenden Schritt weiter führte das Drama Phrynichos, des Polyphradmon Sohn, aus Athen. Von seinen Lebensverhältnissen wird fast nichts überliefert; nur einige wenige Notizen haben sich erhalten, die mit der attischen Theatergeschichte im engsten Zusammenhang stehen. Wir erfahren daraus, dass unter dem Archontat des Adeimantos eins seiner Stücke auf Kosten des Themistokles aufgeführt wurde; ferner, dass bei der Aufführung seiner Tragödie Μιλήτου ἅλωσις (Einnahme von Milet), welche das furchtbare Geschick der blühenden Stadt nach der unglückseligen Schlacht bei Lade zum Inhalt hatte, das Publikum in Thränen ausbrach und dass die Athener den Dichter zur Zahlung einer Busse von 1000 Drachmen verurteilten, weil er seine Mitbürger an ihr „häusliches Unglück“ erinnert habe. Er scheint ihnen das Gewissen etwas kräftig gerührt zu haben. Ob der zwischen 511—476 v. Chr. blühende Dichter aus Verdruss über die Erfolge seines jungen Nebenbuhlers Aeschylos in höherem Lebensalter aus Athen ausgewandert ist, lässt sich nicht erweisen; doch wäre es nicht unmöglich, dass er seine alten Tage, wie später Aeschylos selbst, in Sizilien zugebracht hat.

Der Lexikograph Suidas sagt von Phrynichos, dass er die Frauenrollen eingeführt und den Tetrameter erfunden habe. Erstere Neuerung war ebenso kühn wie für die fernere Entwickelung der Tragödie bedeutungsvoll. Kühn, weil die Stellung der Frau in Athen schon soweit gesunken war, dass für sie ein entscheidendes Mithandeln auf der Bühne des Lebens für undenkbar erachtet wurde. Aber Phrynichos griff ja, wie sein Vorgänger Thespis und

sein Nachfolger Aeschylos, die meisten seiner Stoffe aus einer früheren Zeit, in der die Frau geachtet neben dem Manne gestanden hatte. Genügte er somit nur einer historischen Pflicht, wenn er die Wesen von der Bühne nicht ausschloss, die im Leben des heroischen Zeitalters zu ihrer Geltung gekommen waren, so bewies er dabei aber auch noch einen theatralischen Blick, um den ihn mancher Dramen- und Situationserfinder neueren Datums beneiden könnte. Denn mit der Einführung der Frauenrollen floss dem Drama ein schier unversiegbarer Strom neuer Motive zu. Seither hatte hier nur der Mann dem Mann in Freundschaft oder Feindschaft gegenübergestanden, jetzt trat mit einem Male die Liebe zu dem anderen Geschlecht dazu, und in demselben Augenblicke bot sich dem froh erstaunten Dichter eine neue Welt der Gefühle zur Behandlung, von der ersten schüchternen Regung des Herzens bis zur entfesselten Leidenschaft verschmähter oder gar verlassener Liebe. Jetzt erst ward es möglich, die alten Mythen in ihrem ganzen Umfange auszunutzen. Zugleich aber lässt sich nicht leugnen, dass mit dieser Neuerung der ganze Charakter des Dramas etwas verändert werden musste. Dem heroischen Pathos gesellte sich das reinmenschliche Pathos zu. Zugleich bot die Einführung der — bis in die spätesten Zeiten des Altertums freilich stets von Männern gespielten — Frauenrollen für das Auge des Zuschauers mehr Abwechselung, als dies vorher möglich gewesen war.

Weniger klar ist die vorhin angeführte Notiz des Suidas, dass Phrynichos den Tetrameter erfunden habe. Erfunden hat er ihn sicherlich nicht; denn schon Archilochos hat 150 Jahre vor Phrynichos höchst elegante Tetrameter geschrieben. Auch in die dramatischen Spiele kann ihn Phrynichos nicht eingeführt haben; denn es ist nicht zu bezweifeln, dass gerade dieses für neckische Ergüsse wie geschaffene Versmass:

–́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ –

lange vor ihm in den volkstümlichen Improvisationen an den Dionysosfesten zur Anwendung gekommen ist. Die Worte des Lexikographen müssen sich also wohl auf eine besondere Anwendung des Tetrameters beziehen. Nun wissen wir freilich nicht genau, welche Versart vor ihm in den erzählenden Partieen angewandt worden

war; und wir hatten die Vermutung ausgesprochen, dass Thespis je nach dem Charakter seiner Rollen zwischen dem trochäischen Tetrameter und dem jambischen Trimeter abgewechselt habe. Hat dies seine Richtigkeit, so dürfen wir wohl annehmen, dass Phrynichos, der in diesem Wechsel der Rhythmen etwas Unkünstlerisches erkennen mochte, sich für die gleichmässige Anwendung eines Versmasses, und zwar des trochäischen Tetrameters, in allen nichtchorischen Partieen seiner Tragödien entschied. Wenn nun auch sein grosser Nachfolger Aeschylos an Stelle der immerhin etwas tändelnden, leichtfüssigen Trochäen mit vollem Recht den charaktervolleren und zugleich der Haltung der dialogischen Teile des Dramas viel angemesseneren jambischen Trimeter gesetzt hat, so war es doch Phrynichos gewesen, der die Notwendigkeit einer künstlerischen Einheit auch in der Form zuerst empfunden hatte. Vielleicht war aber auch durch ihn der ursprünglich wenig umfänglichen Rede des Schauspielers eine bedeutende Erweiterung zuteil geworden.

Hatte Thespis die Neuerung gemacht, seinem aus fünfzig Choreuten bestehenden Chor in den verschiedenen Szenen seines Dramas verschiedene Einzelpersonen gegenüberzustellen, so ging Phrynichos auch hier einen Schritt weiter und spaltete, vielleicht durch den Vorgang des grossen Musikers Lasos von Hermione angeregt, den Chor je nach Bedarf, in zwei, auch drei Teilchöre, die nach einander in verschiedener Kostümierung, z. B. als Jünglinge, Frauen, Greise auftraten. Dadurch war die Möglichkeit verschiedener Charakterisierung der einzelnen Teilchöre und bei den vorwiegend kantatenartigen Charakter seiner Dramen Gelegenheit zur Verwendung der verschiedensten Rhythmen und Tongeschlechter gegeben. Und gerade in der Melopoiie lag die Hauptstärke des Dichters, dessen süsse Lieder noch ein Sophokles mit Behagen sang. Dass sich Phrynichos dieser Stärke vollbewusst war, beweist der von Plutarch überlieferte Ausspruch: „Der Tanz (damit meint er natürlich die rhythmischen Bewegungen des Chores) hat mir so viele Weisen gegeben, wie Wellen erstehen im nächtlich stürmenden Meere“.

Endlich ist darauf aufmerksam zu machen, das Phrynichos es zuerst gewagt hat, neben Sagenstoffen historische Begebenheiten

aus der nächsten Vergangenheit dramatisch zu behandeln. Unter den erhaltenen Titeln seiner Dramen weisen zwei auf Ereignisse des Perserkrieges: die Einnahme von Milet und die Phönizierinnen. Gegenstand der ersteren um 490 aufgeführten Tragödie war die nach der Seeschlacht bei Lade 494 erfolgte grausame Zerstörung der blühenden ionischen Kolonie Milet durch die Perser. Natürlich konnte die Eroberung der Stadt nicht sichtbar dargestellt werden, und so musste der Dichter eine Person auftreten lassen, welche das Geschehene erzählt, entweder einen flüchtigen Milesier oder einen triumphierenden Perser, dessen Bericht von den Klageausbrüchen flüchtiger oder gefangener Milesier oder noch besser Milesierinnen unterbrochen wurde. Seine schon ans Raffinement grenzende Kunst, die Herzen seine Zuhörer durch ergreifende Gesänge zu rühren, hatte denn auch den unerwarteten Erfolg, dass, wie Herodot berichtet, das ganze Auditorium in Thränen ausbrach, worauf dann die oben schon erwähnte nicht unbedeutende Strafe folgte. Zur Begründung dieser hohen Busse ist aber doch anzunehmen, dass der selbstbewusste Dichter den Athenern, die ja freilich nicht ohne Schuldbewusstsein zuschauen konnten, recht starke Dinge gesagt habe. Wer weiss aber, ob seine Worte nicht doch Segen stifteten? Im Frühjahr 490 ging seine „Einnahme von Milet" über die Bühne und im Herbst desselben Jahres ward die Schlacht bei Marathon geschlagen! — Übrigens hatte das Verbot der Wiederaufführung dieses Dramas die Folge, dass, abgesehen von zwei ebenfalls die Perserkriege — jedoch in einer das Nationalbewusstsein hebenden Weise! — behandelnden Ausnahmen die historische Tragödie in Attika keine Wurzel gefasst hat. Oder lag der Grund nicht vielleicht tiefer? Und hat das Verbot vielleicht nur eine Erscheinung besiegelt, die auch ohne das Verbot zu tage getreten wäre? Wir, die wir eine Geschichte von Jahrhunderten hinter uns haben, die wir uns den Helden einer Dichtung aus den offen daliegenden Geschichtsbüchern der verschiedensten Nationen frei wählen können, haben es billig, uns unseres historischen Dramas zu rühmen. Aber die Hellenen hatten ja bis zu den Perserkriegen keine eigene Geschichte, und in den Perserkriegen wuchs auch erst der Mann empor, der ihren Blick

zum ersten Male auf fremde Völker lenken sollte. Sagen wir also lieber: ein historisches Drama im modernen Sinne war vor der Zeit der Perserkriege in Griechenland schon aus sachlichen Gründen unmöglich; aber die leicht erklärliche Thatsache, dass auch in und nach jener grossen Zeit der Versuch, Ruhmesthaten oder Leiden der Mitlebenden oder eben Dahingeschiedenen auf die Bühne zu bringen, nur vereinzelt gemacht wurde, hatte dann freilich die Folge, dass auch die späteren Dramatiker die Kreise der von Aeschylos, Sophokles und Euripides behandelten Stoffe nicht zu verlassen wagten und so das griechische Drama bis zu seinem Erlöschen in der Hauptsache mythologisches Drama geblieben ist.

Der zweite Versuch eines historischen Dramas liegt in den die Niederlage der Perser unter Xerxes behandelnden, wahrscheinlich 476 aufgeführten „Phönizierinnen" desselben Dichters vor. Hatte er in der „Einnahme von Milet" seinem Volk ein Schandmal aufgerichtet, so durfte er jetzt, nach den Ereignissen von Salamis, mit einer Ehrensäule nicht zurückhalten. Die Phönizierinnen sind diese Ehrensäule; und es ist von litterarischem Interesse, nicht nur zu erfahren, dass Aeschylos denselben Vorwurf drei Jahre später in seinen „Persern" aufgenommen, sondern dass er sich auch in der Behandlung des Einzelnen an Phrynichos angelehnt hat. Die kurze Notiz eines Grammatikers gestattet uns, den Gang seines Stückes in den Hauptzügen zu rekonstruieren und gibt uns damit zugleich die Möglichkeit des Vergleiches. Danach spielt die Handlung der Phönizierinnen, wie der Perser, in Susa. Ein Eunuch berichtet den Paredroi, den persischen Grosswürdenträgern, von der Niederlage des Königs. Der aus Phönizierinnen bestehende Chor zieht ein, begründet sein Erscheinen und beklagt das Unglück, dessen Kunde sich rasch überall verbreitet hat. Letzterem Gedanken gibt die eingetretene Königin-Witwe Atossa zuerst allein, dann im Wechselgesang mit dem Chor noch energischeren Ausdruck. Bald nachdem sie sich in den Palast zurückgezogen, tritt Xerxes auf. Er entschuldigt sich und tritt dann ebenfalls in den Palast zurück, worauf sich der Chor unter Absingung eines allgemeineren Liedes entfernt. Wir werden sehen, dass bei Aeschylos fast dieselben Personen auftreten und die Handlung, wenn wir sie so

nennen dürfen, fast denselben Verlauf nimmt. Denn von einer wirklichen dramatischen Handlung kann hier wie in den „Persern“ nicht die Rede sein, vielmehr ist die Annahme, dass das Stück hauptsächlich aus gesungenen Klagen bestanden habe, um so naheliegender, als ja gerade im Musikalischen die Hauptstärke des Phrynichos gelegen haben soll. Dass übrigens die „Phönizierinnen“, zu denen möglicherweise Themistokles den Chor gestellt, eine einseitige, in tendenziöser Absicht zu Gunsten des ehrgeizigen Siegers gegebene Darstellung der Schlacht von Salamis enthalten hätten, wird wohl nicht mehr zu erweisen sein.

Die übrigen unter dem Namen des Phrynichos angeführten Dramentitel führen uns dagegen in das Reich der Sage zurück, deren einzelne Stoffe der gewandte Dichter mit Verstand und Geschmack aus den epischen Dichtungen, namentlich der Kykliker, entnahm, während Thespis, der rohere Praktiker, seine Stoffe so gab, wie sie ihm die volksstümliche Überlieferung darreichte. Mit dieser Anschmiegung an das Epos gewann dieses eine neue Bedeutung als ein kostbares Magazin, in welchem der Dramatiker seine Stoffe schon bis zu einem gewissen Grade ausgearbeitet vorfand; und wie es daher einerseits einen stillen aber sehr mächtigen Einfluss auf Sagengestaltung und Charakteristik im Drama geübt hat, so ist auf der anderen Seite diese dichterische Vorarbeit dem erwachenden dramatischen Genius zu Hilfe gekommen; sie war die sichere Grundlage, auf der er nur weiterzubauen brauchte, um endlich das Höchste zu leisten. Dieser ununterbrochene geistige Zusammenhang hat die hellenische Poesie gross gemacht. — Wenn nun der mit dem stofflichen Inhalt von Phrynichos' Dramen nicht einverstandene Teil des athenischen Theaterpublikums dem Dichter die vorwurfsvolle Frage vorgelegt haben soll: τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον; (Bezieht sich denn das auf den Dionysos?), so geben ihm freilich die erhaltenen Dramentitel Recht, von denen nur einer enge Beziehung zur Dionysosmythe verrät. Den Stoff der Aegyptier und Danaiden bildete wohl die Ermordung der Söhne des Aegyptos durch die Töchter des Danaos und deren weiteres Schicksal; denjenigen der Alkestis die heldenmütige Selbstaufopferung dieser Königin für ihren schwachen Gemahl; im Antäos wurde der

Sieg des Herakles über den riesenstarken Sohn der Erde gefeiert, im Aktäon der tragische Tod des kühnen Jägers beklagt. Tantalos handelte vom grausen Geschick des übermütig gewordenen Freundes der Götter, die Pleuronierinnen von dem durch Verbrennung des verhängnisvollen Holzscheites herbeigeführten Tod des ätolischen Helden Meleager. Nur die Tragödie Erigone war echt dionysisch. Zugleich musste sie den Athener anheimeln; erzählte doch gerade die altattische Sage die rührende Geschichte von Ikarios, dem Freunde des Dionysos, wie er mit weingefüllten Schläuchen im Lande umherfährt, aber in völliger Verkennung seiner menschenfreundlichen Thätigkeit erschlagen wird, und wie dann weiter seine Tochter Erigone, begleitet von dem treuen Hündlein Maira, nach langem Suchen das Grab des Vaters findet und sich an einem Baum über demselben erhängt.

Dem religiösen Bedenken, über das sich Phrynichos hinausgesetzt hatte, trug sein Zeitgenosse, der schon früher (S. 278) erwähnte Pratinas von Phlius, in eigentümlicher Weise Rechnung, indem er die Erfindung des Phrynichos, Teilchöre in verschiedener Maskierung nach einander auftreten zu lassen, aufnahm und immer einen derselben, den zuletzt erscheinenden, in die Gewandung der Satyrn hüllte. Er erreichte dadurch den doppelten Zweck, dem konservativen Volksbewusstsein wohlzuthun und, was damit unvereinbar scheint, der freiesten Entwickelung des Dramas Bahn zu brechen. Wenn wenigstens am Ende der Vorstellung ein Satyrnchor auftrat, der den Dionysos verehrte, so war der religiösen Pflicht genügt und der Dichter konnte sich in den übrigen Teilen seines Dramas um so ungebundener bewegen. Nach und nach löste sich dann, was anfangs nur Teil eines Dramas war, zu einem besonderen Satyrdrama ab; und wenn das Altertum noch achtundzwanzig Tragödien und zweiunddreissig Satyrdramen des Pratinas kannte, so deutet das darauf hin, dass Pratinas selbst sehr bald seine Satyrdramen als selbständige Stücke von den Tragödien unterschied. Sachliche Gründe müssen ihn ja bald dazu gedrängt haben; denn wo sollte der Dichter die Stoffe finden, in die er am Schluss einen Satyrnchor hineinbringen konnte, wenn sie nicht vorher schon von Dionysos gehandelt hatten? Verständiger-

weise trennte er also Dionysisches und nicht Dionysisches; und wenn es von nun an Sitte blieb, diesem Satyrdrama einen burlesken Charakter zu geben, so lag das bei vielen Sagen, die von dem Weingotte handelten, stofflich nahe; und dann war es so recht im Sinne des humanen Griechen, den Zuschauer, dessen Seele vorher bei der Darstellung tragischer Ereignisse die Schauder der Furcht und die süsseren Regungen des Mitleids durchbebt hatten, mit einer fröhlicheren Erinnerung heimzugeleiten. Dass übrigens Pratinas mit seiner Neuerung Beifall fand, ergibt sich aus einer Stelle bei Pausanias, der berichtet, dass ausser Aeschylos Aristias und sein Vater Pratinas die berühmtesten Satyrspiele gedichtet haben. Nur hätte der Perieget des Pratinas und Phrynichos Zeitgenossen Choerilos nicht vergessen sollen, den „König im Satyrspiel", wie ihn ein alter Hexameter nennt, von dessen Thätigkeit im einzelnen aber leider keine Kunde zu uns gedrungen ist.

Soweit hatte sich nun das griechische Drama bis zum Jahre 510 entwickelt. Anfangs ein lyrischer Chor zu Ehren des Dionysos: jetzt ein poetischer Körper von kunstreicher Gliederung, in dem Chorlied und Rede des Schauspielers verständig abwechselten, in dem, zwar nacheinander, verschiedene Einzelpersonen und Chöre auftraten, eine dehnbare Form, die jeden Sagenstoff in sich aufzunehmen bereit war. Nur fehlte dieser Dichtungsart noch das eigentliche dramatische Element (denn das Chorlied war Situationslyrik, die Rede des Schauspielers Erzählung) und der tiefe Gedankengehalt. Nun ist aber die Entwickelung tiefer Gedanken nicht Sache des Epikers, der hinter seinem Objekt völlig verschwindet, und daher auch nicht des Schauspielers, der von irgend einer merkwürdigen Begebenheit Bericht zu erstatten hat: hier muss das Thatsächliche vorwalten. Die Lyrik hat Stimmungen darzustellen; und wenn die Chorlyrik auch eines gewissen Gedankengehalts nicht entbehren kann, so drängt doch das musikalische Element in ihr zur Stimmungseinheit. Erst wenn ein Charakter dem anderen felsenhart entgegentritt und die That den Gedanken, der Gedanke die That weckt, wo im heftigsten Kampf der Geister der Menschheit höchste Gegenstände verhandelt werden, kann der

Dichter in die tieferen Tiefen des Herzens greifen und die höchsten Gedanken verständlich, weil plastisch verkörpert, darstellen. So hängt also echte Dramatik und Gedankengrösse untrennbar zusammen. Zu beiden hatte sich das griechische Drama bis dahin noch nicht erhoben. Aber nun war alles Formelle vorbereitet und fertig; die Form harrte nur noch des Künstlers, der sie zu beleben kam. Dieser Künstler war Aeschylos.

Es war bei einem Wettkampf dieses jungen Dichters mit dem viel älteren Pratinas im Jahre 500 v. Chr., als das alte hölzerne Theater auf der Agora in Athen zusammenstürzte. Sollte es ein Symbol sein, dass die alte Zeit einer neuen glänzenden Epoche der Dramatik weichen sollte? Man ging nun an den Bau eines gewaltigen steinernen Theaters, in dem alle Freien Platz finden sollten; und wenn dasselbe auch erst in den Tagen des Demosthenes unter der Verwaltung des Lykurgos (344—332 v. Chr.) in allen Teilen vollendet worden ist, so steht doch fest, dass in ihm die Tragödien des Aeschylos, Sophokles und Euripides gespielt wurden. Diese klassische Stätte liegt seit den 1862 unter Leitung des preussischen Hofbaurats Strack unternommenen Ausgrabungen nun wieder, von Jahrhunderte altem Schutt befreit, offen am Tageslicht, und so ist es uns möglich, mit Heranziehung anderer Theaterruinen aus dem Altertum, namentlich des guterhaltenen Baues zu Aspendos in Pamphylien, und unter Vergleichung der von dem römischen Schriftsteller Vitruvius gemachten Mitteilungen über die Architektur der Theater, uns eine ziemlich genaue Vorstellung von Aussehen und Einrichtung speziell des athenischen Dionysostheaters wie der griechischen Theater überhaupt zu machen.

Das athenische Theater lag in der Gegend Limnae am südlichen Abhang des Burgfelsens, gerade unter den Mauern der Akropolis. Der lebendige Fels gab das beste und sicherste Material für die Sitzplätze der Zuschauer, die sich treppenartig in konzentrischen Kreisen hinter und über einander erhoben; und wie es aus praktischen Gründen empfehlenwert war, die von der Natur gebotenen Vorteile zu benutzen, so mag auf der anderen Seite das Beispiel der Stadt am Ilissos gewirkt haben, dass alle später gebauten griechischen Theater, wo der Boden es gestattete, sich an Hügel

anlehnten und dass der Zuschauerraum ein Halbrund bildete, während die klassische Form des römischen Theaters, in dem man mehr sehen als hören wollte, der Kreis oder genauer die Ellipse ist. Unsere modernen Theater sind sämtlich nach dem griechischen Muster gebaut, und wir werden gleich erfahren, dass auch eine Menge von Namcn für einzelne Teile aus dem antiken in das moderne Theater übergegangen ist.

Dem athenischen Zuschauer gegenüber lag das Bühnengebäude, über das von den höher gelegenen Sitzen aus der Blick nach dem Meere offen lag; rechts die Stadt, links das Land, daher es rasch bei den Tragödien Sitte wurde, alle aus der Stadt kommenden Personen von rechts, alle Fremden von links auftreten zu lassen. Wir werden sehen, dass sich diese einfache Typik, durch die man den Theaterzettel sparte, auch bei der spezielleren Charakterisierung der Personen durchgeführt findet.

Das griechische Theater zerfiel in drei, ihrer Lage, Einrichtung und Bestimmung nach leicht zu unterscheidende Teile: 1. die Orchestra, den Tanzplatz des Chors, in dessen Mitte sich die Thymele, der Opferaltar des Dionysos, der geistige und geometrische Mittelpunkt der ganzen Theateranlage, erhob; 2. den Zuschauerraum (ϑέατρον) und 3. den zur Bühne erweiterten ἐλεός des Thespis.

Während wir jetzt unter dem Namen Theater die ganze Anlage verstehen, ist für den Griechen τὸ ϑέατρον nur der Raum für die Zuschauer. Wie wir soeben schon erfahren, erhoben sich die Sitze terassenartig in konzentrischen Halbkreisen, deren Mittelpunkt die Thymele war, hintereinander und waren sämtlich unbedeckt, während in unsern Theatern aus klimatischen und akustischen Gründen die verschiedenen Ränge fast senkrecht übereinander gebaut sind und eine gewaltige Decke Zuschauerraum und Bühnenhaus verbindet. Der Zugang zu den einzelnen Plätzen erfolgte aus der Orchestra durch strahlenförmig von dort aufsteigende Treppen, durch welche der Zuschauerraum in keilförmige Abschnitte (κερκίδες) zerteilt wurde, und weiter durch mehrere dem Lauf der Sitzreihen parallelen, also konzentrischen Gänge (διαζώματα), durch welche diese in obere und untere Ränge geschieden wurden.

Die Sitzstufen waren aus Stein, durchschnittlich 0,350 Meter hoch, dagegen 0,780 Meter tief, weil hinter dem Sitzenden noch Raum für die Füsse des eine Stufe höher Sitzenden nötig war. Die Breite der einzelnen Plätze, die durch eingehauene Marken im Stein abgegrenzt wurden, schwankte zwischen 0,580—0,880 Meter. Um die obersten, von der Bühne entferntesten Sitzreihen lief eine abschliessende Mauer, manchmal eine Säulenhalle. Ebenso war die unterste Sitzreihe, welche die Ehrenplätze, in der Mitte den allein mit Reliefs geschmückten marmornen Thronsessel des Dionysospriesters, enthielt, durch eine niedrige Mauer von der Orchestra, dem Tanzplatz des Chores, getrennt. Dieser Schauplatz schöner und würdiger Bewegungen bildete einen Kreisausschnitt, dessen Durchmesser ein Drittel bis ein Fünftel des ganzen Theaterdurchmessers (von der Thymele bis zu der die Peripherie bildenden äusseren Umfassungsmauer gedacht) betrug, war mit Dielen belegt, auf welchen die Linien für die Bewegungen des Chores mit Kreide vorgemerkt werden konnten, und erhob sich etwas — die Höhe der Erhebung steht nicht fest — über dem gewachsenen Boden. Im Mittelpunkt der Orchestra und damit der ganzen Theateranlage erhob sich die Thymele (θυμέλη, von θύω opfern), ein auf Stufen erhöhtes altarähnliches Viereck aus Brettern, das Symbol des alten Opferaltars, um den sich von jeher der dithyrambische Chor gruppiert hatte. Von hier aus leitete der Chorführer die Bewegungen des Chores und das Spiel der Flötenkünstler, welche die Gesänge der Choreuten unisono begleiteten, während der ὑποβολεύς, der die Aufgabe hatte, den Schauspieler immer im richtigen Takt zu erhalten, ihm gelegentlich Winke über sein zu lautes oder zu leises, sein zu rasches oder zu langsames Sprechen u. a. m. zu geben, wahrscheinlich den Zuschauern unsichtbar auf der der Bühne zugewandten Seite der Thymele stand oder sass. Zwischen der eigentlichen Orchestra und der Bühne befand sich noch Raum genug, dass nicht nur einzelne aus der Stadt oder Fremde der Bühne nahende Personen, sondern ganze Festzüge mit Rossen und Wagen passieren konnten. Wurden letztere wohl auf der dem Zugang entgegengesetzten Seite wieder hinausgeführt, so stiegen dagegen die Personen, die in der folgenden Szene zu reden hatten, auf an der Vorderseite des

Bühnengebäudes befindlichen Treppen aus der Orchestra auf die Bühne selbst empor.

Das Bühnenhaus stellte sich als ein längliches Rechteck dar, dessen Langseiten mit einer aus der Mitte der Peripherie des Zuschauerraums über die Thymele hin gezogene Linie einen rechten Winkel bildeten. Zunächst fiel bei offener Szene dem Beschauer die gewaltige, in ihren Hauptteilen massive Hinterwand auf, von den Griechen σκηνή (Zelt) genannt, weil die auf derselben dargestellte Ansicht bei den älteren Tragikern fast ausnahmlos ein Zelt oder ein Haus war, vor dem sich der Chor versammelte. Das Vorhandensein des Chors als des Vertreters der Gemeinde machte ja überhaupt die eigentliche dramatische Darstellung von Vorgängen, die sich im Innern eines Hauses abspielten, zunächst unmöglich. Diesem Mangel einigermassen abzuhelfen fand man später das Mittel, das wir nachher unter den Maschinerieen kennen lernen werden. Also den Hintergrund bildete in der Regel ein Zelt oder ein Haus, zumeist ein Königspalast, da ja die meisten Mythen von Königsfamilien handelten. In der Skene befanden sich gewöhnlich drei, symmetrisch nebeneinander angebrachte Thüren, die bald ihre typische Bedeutung erhielten. Die Mittelthür zu durchschreiten war nur dem König erlaubt, seine Angehörigen mussten sich mit den Nebenthüren begnügen. Bei Theatern mit fünf Thüren traten die Schauspieler, welche aus der Ferne zu kommen hatten, nicht durch die Orchestra, sondern durch Thüren in den vorspringenden Seitenflügeln der σκηνή, den sogenannten παρασκήνια, ein. Diese Paraskenien entsprechen unseren bis an die Rampe vortretenden Seitenkulissen. Der Raum nun vor der Skenenwand und zwischen den rechtwinklich sich an die Skenenwand ansetzenden Paraskenien bildete das προσκήνιον, das, was wir Szene oder Bühne nennen.

Da die alten Dramatiker nur selten Szenenwechsel verlangten und die antike Dekorationskunst sich nur bis zu einer gewissen Grenze mit Kulissenwechsel befasste, ergab es sich von selbst, dass die Bühne der Alten im Verhältnis zu ihrer Breite nur eine geringe Tiefe hatte. Dadurch war zugleich das Interesse der Zuschauer gewahrt, die viel leichter, auch von den entferntesten Plätzen, eine Reihe neben als hinter einander gruppierter Personen über-

schauen konnten. Diese Aufstellung der Schauspieler nebeneinander mochte dann wohl die Wirkung haben, dass der Beschauer ein lebendiges Basrelief vor sich zu haben glaubte, während wir, bei richtiger Aufstellung einer grösseren Bühnengruppe, an ein Gemälde denken. Dahin wirkt nicht am Geringsten die perspektivische Ausarbeitung unserer Dekorationen, die dem griechischen Drama fast gänzlich fehlt. Der auf das Plastische gerichtete Sinn der Hellenen kann sich also auch hier nicht verbergen. — Traten die auf der Bühne auftretenden Schauspieler selbstverständlich möglichst gegen das Publikum hin, so war dies geradezu Gesetz für die agierende Hauptperson, die ihre längeren Reden stets von einem in der Mitte der vorderen Bühne — etwa da, wo in modernen Theatern der Souffleurkasten liegt — befindlichen Sprechplatz (λογεῖον) hielt. Da die Höhe dieses vielleicht um ein weniges über dem übrigen Bühnenboden erhöhten Sprechplatzes auf 10—12 Fuss über der Orchestra angegeben wird, war es dem in der letzteren befindlichen Chor nur dann möglich, die auf der Bühne verkehrenden Personen zu sehen, wenn sie auf das λογεῖον traten. Der Bühnenboden war aus akustischen Gründen, wie bei uns, von Holz, während die Paraskenien und der Hintergrund in der Regel gemauert waren. Um nun aber doch einen Szenenwechsel herzustellen, hatte man rechts und links vor den Paraskenien je ein in Zapfen drehbares, senkrecht stehendes Kulissenprisma angebracht, das auf seinen drei Seitenflächen drei verschiedene Veduten darstellte und so zu zweimaligem Wechsel benutzt werden konnte. Ebenso lernte man es bald, den Hintergrund zu wechseln, indem man beispielsweise den für die ersten Szenen eines Dramas bestimmten Prospekt auf zwei aneinandergepasste Leinwandflächen malte und dann, sobald der zweite Prospekt erscheinen sollte, diese beiden Teile rasch nach rechts und links auseinanderziehend entfernte. Vorgänge im Innern des Palastes, namentlich blutiger Art, stellten die Griechen nie dar. Es blieb den Zuschauern der unästhetische Anblick erspart, den z. B. Schiller nicht Anstand nimmt, uns am Ende von „Kabale und Liebe“ aufzuzwängen. Wo es daher dem Dichter notwendig erschien, die Wirklichkeit des vorher etwa von einem Diener Erzählten durch den Angenschein zu bestätigen, ward

aus der Mittelthür der Skenenwand ein bahrartiges Gerüst mit der Gestalt des Toten für einige Augenblicke herausgerollt. Damit ward der Forderung der Fabel Gerechtigkeit, aber das Abschreckende des Vorgangs, das Sterben selbst, blieb dem Auge des Zuschauers entzogen. — Versatzstücke, deren die moderne Bühne unzählige kennt und braucht, werden auf dem griechischen Theater selten und nur da zur Anwendung gekommen sein, wo die aussergewöhnliche und, wenn wir so sagen dürfen, unregelmässige, d. h. nicht architektonisch festgegliederte Gesamtdekoration es verlangte, z. B. im Philoktetes des Sophokles. Dagegen machte schon der erste Grossmeister der griechischen Tragödie, Aeschylos, von den auf der Bühne angebrachten Versenkungen öfter Gebrauch; und wie er seinem guten Freund, dem Dekorationsmaler Agatharchos, keine geringen Aufgaben stellte (z. B. im Prometheus), so hielt er auch den Theatermaschinisten tüchtig in Atem. Freilich wird bei seinen Flugmaschinen von Illusion wenig zu spüren gewesen sein; aber das Publikum war damit zufrieden. Zu den Flugmaschinen gehörte auch das θεολογεῖον oder die speziell so genannte μηχάνη, mit der Götter auf der Bühne erschienen, wenn der Witz des Dichters daran verzweifelte, seine Handlung auf menschliche Weise zu lösen. Erscheint dieses Hilfsmittel schon vom religiösen Standpunkt gewagt, so war es noch bedenklicher nach der eigentlich dramatischen Seite hin. Für uns ist ein Drama eine rein menschliche, aus den Entschlüssen und Thaten einzelner Menschen entspringende Handlung, und wenn wir überhaupt von einem Gotte reden, so ist es der Gott in uns, das Gewissen, das uns dies oder jenes thun oder nicht thun lässt. Nun ist zwar freilich das griechische Drama von anderen Gesichtspunkten aus zu beurteilen, und es ist nicht zu leugnen, dass alles, was in ihm geschieht, unter dem sehr bemerklichen Einflusse der Gottheit steht; aber wohlgemerkt: der Gottheit, d. h. der sittlichen Weltordnung, nicht einer einzelnen Gottheit; und von dieser in der Regel nur dann, wenn sie Vertreterin der sittlichen Weltordnung ist. Immerhin aber hat diese Personifizierung des höchsten sittlichen Gedankens etwas Missliches und feine Psychologen, wie Sophokles, haben sich daher möglichst gehütet, den Deus ex machina in Aktion treten zu lassen. Nur

im Philoktetes, wo die menschlich vortrefflich entwickelte Handlung den modernen Leser am wenigsten an ein Eingreifen der Götter denken lässt, wo aber die Phantasie dem Dichter den Streich gespielt hat, dass sie ihn mit vollen Segeln dem seiner Endabsicht gerade entgegengesetzten Ziel zutreibt, muss Herakles aus der Klemme helfen. Für Euripides dagegen ist der Deus ex machina schon zum Handlanger des Dichters geworden.

Ob das altgriechische Theater einen Vorhang gehabt hat, geht aus den Quellen nicht mit Sicherheit hervor und wird von massgebenden Beurteilern bestritten. Wäre ein solcher vorhanden gewesen, so hätte er direkt vor der Szene angebracht sein, vor Beginn des Stückes heruntergelassen und nach Beendigung der Aufführung wieder emporgezogen werden müssen.

Wie die Weltgegenden, von welchen her die in die Orchestra eintretenden Personen nahten, die Thüren in der Skene und, wie wir nachher noch erfahren werden, die Rollen der Schauspieler ihre feststehende Bedeutung hatten, so bildete sich auch der Gebrauch eines typischen Kostüms aus, das dem Zuschauer den Theaterzettel vollständig ersparte. Wie im gewöhnlichen Leben erschienen die Schauspieler auf der Bühne in Leibrock und Mantel. Während jedoch vom Ende des sechsten Jahrhunderts an die spartanische Sitte, den Leibrock kurz zu tragen, sich allgemach über Griechenland verbreitete und auch in Athen einbürgerte, blieb noch lange das aus früheren Jahrhunderten überkommene und von den Priestern auch im gewöhnlichen Leben beibehaltene, bis auf die Füsse reichende weisse Untergewand für die Bühne Regel, und nur ganz junge Leute und Wanderer traten mit dem kurzen Chiton auf Über demselben befand sich das Obergewand, für das bei minder hervortretenden Personen keine bestimmte Farbe vorgesehen war; doch wusste jeder Athener, dass der Mann im purpurfarbigen Mantel der König, im netzartigen Wollengewand der Seher war u. s. w. Braun war die Farbe der Trauer. Als Kopfputz war bei den Frauen ein Schleier, beim Seher eine weisse Wollbinde, bei Kriegern der Helm und bei Fürsten nicht, wie wir erwarten sollten, die Zackenkrone, sondern die persische Tiara Regel — Letzteres wieder ein deutlicher Hinweis auf die

frühere Abhängigkeit der hellenischen Sitte vom Orient. Ebendaher scheint mir der Haarwulst (ὄγκος) zu stammen, den die Schauspieler zur Vergrösserung ihrer Gestalt auf dem Scheitel anzubringen liebten. Letzterem Zweck diente aber vor allem der bis zu drei Zoll hohe hölzerne Stiefel- oder Sandalenuntersatz (κόθορνος), der, bei Männern rot, bei Frauen weiss angestrichen, den Heldenspieler in der That über die Durchschnittsgrösse der Menschen hinauf in die Regionen des Heroentums erhob und damit die sinnfällige Veranlassung für die höhere Art des sprachlichen Ausdrucks gab, die wir noch jetzt durch die Redensart „auf dem Kothurn gehen" charakterisieren. Ausserdem wurden die körperlichen Dimensionen der Schauspieler noch durch geeignete Auswattierungen an Leib und Armen vergrössert und endlich diente die seit Thespis eingeführte Gesichtsmaske nicht nur der charakteristischen Darstellung einer tragischen Person den äusseren Zügen nach, sie hatte auch die wichtige Aufgabe, das durch ein Schallröhrchen von dem Munde des Redenden zu ihrem Mund gehende Wort zu verstärken und so die Verständlichkeit des Schauspielers im ganzen Theater zu gewährleisten. Verfügte Thespis der Überlieferung nach vielleicht nur über drei verschieden gebildete Masken, so mehrte sich mit der fortschreitenden Entwickelung des Dramas schon unter Phrynichos die Zahl derselben so bedeutend, dass man in der Mitte des fünften Jahrhunderts etwa dreissig charakteristische, nach Rollen, Alter und Geschlecht verschiedene Masken unterschied. So war der sogenannte „weisse Mann" die stehende Greisenmaske, als „schwarzer Mann", d. h. mit schwarzem Haar und Bart, trat derjenige Schauspieler auf, der einen älteren aber noch in der Fülle der Kraft stehenden Helden, z. B. Agamemnon oder Odysseus, darzustellen hatte, während der „blonde Mann", abgesehen von dem sprichwörtlich gewordenen „blonden" Menelaus, die Maske jüngerer Männer, z. B. des Achilleus, war. Erschien der „Spitzbart" auf der Bühne, so wusste der Theaterbesucher augenblicklich, dass er einen Herold, kam eine blühende Frauengestalt mit lang herabwallendem dunkelblondem Haupthaar, dass er eine Neuvermählte

vor sich habe u. s. w. Ausserdem gab es noch eine Anzahl individueller Masken, wie des blinden Sehers, des vieläugigen Argos, wohl auch des Cyklopen Polyphem und andere.

Verstärkten nun auch diese Masken, die wir uns in der klassischen Zeit des Dramas ausgebildet genug vorstellen dürfen, die Stimme des Schauspielers, so entzogen sie dem Zuschauer etwas, das der moderne Theaterfreund am wenigsten vermissen möchte: das ausdrucksvolle Mienenspiel. Aber dieser von uns empfundene Mangel war für die Athener nicht vorhanden. Zunächst hatte die Maske in der Geschichte des Dramas nun einmal ein historisches Recht, und dann waren die Entfernungen von den Zuschauerplätzen zur Bühne in den meisten griechischen Theatern so gross, dass selbst ein scharfes Auge die feineren Muskelbewegungen nicht mehr unterscheiden konnte. Bot doch das Dionysostheater zu Athen Raum für 30 000, dasjenige zu Megalopolis sogar für 44 000 Menschen, während unsere grössten Bühnenhäuser nicht viel mehr als 3000, die meisten nur 1500—2500 Zuschauer fassen. Diese durch die Öffentlichkeit der dramatischen Spiele bedingte und durch die klimatischen Verhältnisse gestattete Architektonik der griechischen Theater führte es freilich mit sich, dass die Darstellung sich immer, so zu sagen, in grossen Zügen bewegte und Charaktertypen bildete, während die moderne Schauspielkunst, mit der Entwickelung des neueren Dramas wachsend und diese selbst wieder fördernd, die viel feinere Aufgabe übernommen hat, Charakter-Individuen auszuarbeiten; damit hängt denn auch die wieder zu Gunsten des Altertums fallende Beobachtung zusammen, dass man sich in Athen mehr für die dargestellte als die darstellende Person interessierte, woraus sich die uns sonst unerklärliche Thatsache wenigstens zum Teil erklärt, dass bis in die letzten Tage der griechischen Dramatik Frauenrollen stets von Männern gegeben werden konnten. Eine grellere Beleuchtung hätte das alles freilich bald unmöglich gemacht, aber über dem griechischen Theater, über Schauspielern und Zuschauern, strahlte das ausgleichende Tageslicht, dem gegenüber künstliche Lichteffekte unmöglich und daher wohl auch nie versucht worden

sind.*) Damit fehlte aber dem griechischen Drama das ausserordentlich wirkungsvolle Element des neueren Dramas, das wir als „Lichtstimmung“ bezeichnen möchten; und wenn auch ein ernster Dramatiker der Neuzeit (O. Roquette in seinen „Darmstädter dramaturgischen Betrachtungen“) darin Recht haben mag, dass er jede stürmische Regung der Naturkräfte, wie Sturm, Donner und Blitz, von der Bühne verbannt wissen und nur in den handelnden Personen Bewegung sehen will, so ist nicht zu leugnen, dass ein mit dem Gang der Handlung schön harmonierender Gebrauch der Lichter (Dämmerung, heller Tag, Abendbeleuchtung, Nacht mit Sternhimmel u. s. f.) den Eindruck dieser selbst wesentlich unterstützt. Dem Griechen war dieses an Sentimentalität streifende Naturgefühl fremd; darum war es auch in seinem Drama fast immer heller Tag.

Je mehr sich das Drama von seiner Quelle, dem dithyrambischen Chor, entfernte, um so bedeutungsvoller ward die Rolle des Schauspielers. Aus dem Antworter (ὑποκριτής) wurde er nach und nach zum eigentlichen Träger der Handlung. Die Hinzufügung eines zweiten und eines dritten Schauspielers zu dem ersten des Thespis bedeutet jedesmal einen ungeheuern Fortschritt in der Entwickelung des eigentlich Dramatischen. Aeschylos wagte jene, Sophokles diese Neuerung. Dabei blieb man aber auch stehen: das griechische Drama ist nie über die drei Schauspieler hinausgekommen. War es einmal nicht zu umgehen, dass vier Personen zu gleicher Zeit auf der Bühne erschienen, so musste ein Choreut die vierte Rolle übernehmen; im übrigen wurden sämtliche Rollen des Stückes auf die drei Schauspieler verteilt. Natürlich wurde dadurch die Ökonomie des Dramas einigermassen bestimmt und gebunden, auf der andern Seite aber auch eine gewisse innere Symmetrie erzeugt, von der unsere modernen Dramendichter meist keine Ahnung haben. Es ergab sich nämlich daraus von selbst die Notwendigkeit, dass das Spiel und Gegenspiel in

*) Es ist noch unaufgeklärt, wie die Griechen Dämmerungs- und Nachtszenen, wie sie z. B. in Aeschylos' Agamemnon, in Euripides' Ion, im Rhesos u. s. w. gedacht sind, szenisch zur Geltung brachten.

der Regel nur durch zwei auf der Bühne befindliche Personen ausgeführt wurde, und da diese selben Personen doch nicht immer auf der Szene bleiben konnten, wiederholte es sich in der Weise, dass in einer folgenden Szene derselbe Schauspieler in der Hülle einer anderen Person dieselben Prinzipien wie die vielleicht eben abgetretene Person vertrat. So wiederholte sich in Sophokles' Antigone der Konflikt zwischen Kreon und Antigone später in demjenigen zwischen Kreon und Teiresias. Diese innerlich verwandten Rollen wurden also stets von einem Schauspieler übernommen, zum Vorteil der Aufführung, da es bei Übernahme mehrerer Rollen in einem Stück doch immer noch am leichtesten ist, solche in gleichem Tenor nach einander zu spielen. Natürlich hatte auch das griechische Drama schon seine Haupt- und Nebenrollen, und die Bedeutung der betreffenden Rollen ging so sehr auf ihre Träger über, dass der Protagonist, der die ersten Partieen spielte, nicht nur im Ansehen über dem Deuteragonisten und Tritagonisten stand, sondern geradezu eine gewisse Autorität über dieselben ausübte.

Die Gewinnung der Schauspieler machte anfangs nicht viel Mühe. Thespis spielte seine Rollen selbst; auch Aeschylos wirkte in seinen Dramen selbst mit. Erst als Sophokles, übrigens ein vortrefflicher Tänzer und Ballspieler, sich wegen seiner schwachen Stimme von der Mitwirkung zurückzog, wurde es nötig, drei Schauspieler zu unterhalten. Damals war aber die Aufführung von Dramen schon so sehr zum Bedürfnis des athenischen Volkes geworden, dass nun die Gemeindekasse die Bezahlung in der Weise übernahm, dass der Protagonist und der Deuteragonist direkt honoriert wurden, ersterer aber es zugleich übernahm, den Tritagonisten auszuwählen, einzustudieren und materiell schadlos zu halten. Da von Aeschylos an öfter Wettkämpfe zwischen den einzelnen dramatischen Dichtern, zunächst mit Tetralogieen (s. unten), später mit einzelnen Dramen stattfanden, erforderte es die Gerechtigkeit, dass die zur Verfügung stehenden Schauspieler unter die wettstreitenden Dichter durch das Los verteilt wurden. Ob die einzelnen Schauspieler immer nur in einem Stücke spielten oder verpflichtet waren, in den vier Stücken einer Tetralogie nach

einander thätig zu sein, ist nicht mehr zu ermitteln, da uns über die Zeit und Reihenfolge der Aufführungen alle bestimmten Nachrichten fehlen.

Die Entwickelung der Handlung auf der Bühne führte nun aber naturgemäss ein äusseres Zurücktreten desjenigen Faktors mit sich, aus welchem das Drama entstanden war, des Chors. Ursprünglich die den Dionysos feiernde Festgemeinde, welche zunächst allein in orchestischer Ordnung den Dithyrambos abschritt und sang, später den schlichten Bericht von den Thaten oder Leiden des Gottes mit freudigen oder klagenden Gesängen beantwortete, übernahm der Chor bei der Verallgemeinerung der von den Dichtern benutzten Sagenstoffe die Aufgabe, seine Betrachtungen der von den Dionysosmythen losgelösten Handlung zuzuwenden und dieselbe beratend, warnend, tröstend zu begleiten. Blieb er sich somit seiner ursprünglichen Stellung als Vertreter des Volkes vollkommen treu, so gab es sich doch bei der breiteren Entfaltung der Handlung auf der Bühne von selbst, dass seine Stimme verhältnismässig seltener vernommen wurde, und dies hatte dann weiter zur Folge, dass der Dichter, um diese Äusserungen um so wirkungsvoller zu machen, die Gelegenheit benutzte, die aus dem vorliegenden Einzelfalle sich ergebenden Betrachtungen ethisch zu vertiefen und sie so, verklärt durch den Zauber seiner Poesie, dem Zuhörer recht eindringlich vor die Seele zu halten. So wurde der Chor allmählich zum idealen Vertreter der Gemeinde — nicht zum idealen Zuschauer, wie Schlegel wollte —, welcher der Verblendung gegenüber das öffentliche Gewissen, dem Leid gegenüber die mitfühlende Gemeinde darstellte, eine wahrhaft plastische Verkörperung der tragischen Furcht vor ähnlicher Schuld und des tragischen Mitleids mit solchem Leid, wie es den Bühnenhelden getroffen. Der griechische Chor ist das Gewissen, das die moderne Tragödie mit mehr Naturwahrheit in das Innere des tragischen Helden verlegt hat. Dadurch hat denn freilich die moderne Tragödie den Chor verloren; aber war es nicht strenggenommen eine Fiktion der demokratischen Athener, die Handlung ihrer heroischen, monarchisch-patriarchalischen Dramen von einem Chor begleitet zu sehen, der nur darin seine Berechti-

gung hatte, dass er der ursprünglichste Bestandteil der Dionysosfeier war? Mit dieser Stellung des Chores als Volksvertreter hängt es denn auch eng zusammen, dass, wie er selbst nur im Freien, in der Orchestra, auftritt, auch die Handlung auf der Bühne stets im Freien, meist vor dem Königspalast, also an einer allem Volk zugänglichen Stelle sich abspielt; ferner, dass er nie eigentlich handelnd erscheint und, während die einzelnen und Schauspieler auf die Bühne kommen und wieder verschwinden von Leidenschaften hin- und hergeworfen werden, dass er innerlich fest, nicht leidenschaftlich erregt während der ganzen Handlung entweder ruhig auf seinem Platze verharrt oder in rhythmisch schöner Bewegung auf- und abschreitet. Nur da, wo, wie im „Ödipus auf Kolonos“, der Sturm in der Brust des Heldenspielers eingeschlafen ist und er gewissermassen den ruhenden Punkt bildet, um den sich die Handlung dreht, nur da betritt der Chor manchmal als äusserlich bewegtes Element die Bühne.

Merkwürdig bleibt es immerhin, dass das Altertum, welches diese poetische Volksvertretung stets vor Augen hatte, nie auf den Gedanken gekommen ist, ihr in der Wirklichkeit eine politische an die Seite zu stellen.

Die ursprüngliche volkstümlich-religiöse Bedeutung des Chors tritt in der Bestimmung klar zu Tage, dass nur athenische Bürger den Chor bilden durften und dass athenische Bürger die Pflicht hatten, denselben auszurüsten. In den ältesten Zeiten des Dramas mag letzteres ein Privatvergnügen einzelner gewesen sein, aber schon in den Tagen des Peisistratos nahm der Staat die Zuteilung der Choregie in die Hand. Es gestalteten sich demnach die Vorbereitungen zu einer dramatischen Aufführung in der Hauptsache so, dass der Dichter, der eine Tragödie oder Komödie aufgeführt wünschte, diese bei dem Archon Eponymos mit der Bitte um Chorverleihung einreichte. Die Gewährung dieser Bitte bedeutete die Annahme des Stückes. Nun bestimmte der Archon einen durch die Höhe seines Einkommens dazu verpflichteten Bürger aus einer der zehn Phylen — wobei natürlich eine ganz bestimmte Reihenfolge eingehalten wurde — zum Choregen, d. h. Chorausrüster. Dieser engagierte darauf die Choreuten

(Chorsänger), für deren Unterhalt und Unterricht er zu sorgen hatte, und natürlich auch den Chormeister, dem in der Regel noch für das Einstudieren der orchestischen Bewegungen ein Balletmeister zur Seite stand. Ausserdem hatte er die Kosten für das Kostüm sämtlicher Choreuten zu tragen, so dass die Ehre der Choregie bei einem tragischen Chor bis zu 2400 Mark, bei einem komischen Chor durchschnittlich auf 1200—1300 M. zu stehen kam. Siegte dann der betreffende Dichter, so ward dem Choregen als Siegespreis ein Dreifuss mit Inschrift, dessen feierliche Aufstellung im Tempel des Dionysos oder in der danach genannten Dreifussstrasse freilich auch noch einmal 2400 M. verschlang.

Die Frage, wie viele Stücke zu gleicher Zeit und an welchen Festen vorzugsweise Tragödien aufgeführt wurden, ist mit den uns zu Gebote stehenden Hilfsmitteln nicht genau zu beantworten. Man darf zunächst wohl annehmen, dass die grossen Dionysien stets das Hauptfest für dramatische Aufführungen gewesen sind und dass an den drei Spieltagen drei Dichter um den Siegespreis kämpften. Und da berichtet wird, dass Aeschylos im Jahr 467 mit seiner Tetralogie Ödipodie über eine Tetralogie des Aristias siegte, ferner, dass Polyphradmon einmal mit seiner Tetralogie im Kampf mit der eines anderen Dichters die dritte Stelle erhielt, so darf wohl für die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts die Aufführung von je drei Tetralogieen an den grossen Dionysien angenommen werden. Da aber von Sophokles an die trilogische resp. tetralogische Komposition immer mehr abkam und die Dichter nun mit einzelnen Tragödien in der Arena erschienen, so fragt es sich, ob an Stelle einer Tetralogie drei Stücke eines Dichters oder verschiedener Dichter hinter einander aufgeführt wurden. Da die einzelnen Tragödien ja meist selbst inhaltlich gar nicht mehr zusammenhingen, ist beides möglich. Doch ist die Vermutung zurückzuweisen, dass an solchen Tagen, an welchen Tetralogieen oder drei selbständige Dramen hinter einander aufgeführt wurden, nachmittags noch eine Komödie gefolgt sei. Vielmehr scheint mir die Annahme am wahrscheinlichsten, dass, so lange Tetralogieen gedichtet oder aufgeführt wurden, diese an den grossen

Dionysien zur Aufführung kamen, ohne dass ihnen noch eine Komödie nachfolgte; ebenso, dass die drei einzelnen Tragödien, die später an Stelle der Tetralogieen traten und bei dem bedeutendem Umfange der einzelnen Stücke zusammen mindestens ebensoviel Zeit beanspruchten, ebenfalls je an einem Tage der grossen Dionysien über die Bretter gingen; dass dagegen die Aufführung von Komödien vornehmlich dem heitersten Dionysosfeste, den Lenaeen, vorbehalten blieb, an dem sich ja ohne Zweifel zuerst die Komödie aus dem alten lustigen Stegreifspiel entwickelt hatte. Die Reihenfolge der Tetralogieen resp. einzelnen Dramen bei der Aufführung wurde durchs Los bestimmt.

Die zunehmende Zahl der an den Dionysosfesten gespielten Stücke machte es bald unmöglich, für jedes einzelne den ursprünglichen Chor in seiner vollen Stärke beizubehalten. Wenn Thespis jedesmal mit einer Tragödie auftrat und in dieser über 50 Choreuten verfügte, hätte ja Aeschylos, die gleiche Zahl von Choreuten für das einzelne Stück vorausgesetzt, für seine Tetralogieen eines Chores von zweihundert Personen bedurft, und jeder der mit ihm wettkämpfenden Dichter einer gleichen Zahl. Das verbot sich nicht nur durch den Mangel an entsprechenden Geldmitteln, sondern auch, weil es selbst in Athen Schwierigkeiten gemacht haben würde, so viele taugliche und bereite Chorsänger aufzutreiben. Aeschylos teilte daher den ursprünglichen Chor in der Weise, dass jedes der vier Stücke seiner Tetralogieen einen Chor von zwölf Personen erhielt. Sophokles, der von der trilogischen Komposition abging, glaubte jedem Einzeldrama fünfzehn Choreuten zuweisen zu dürfen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass ihn mit dabei ästhetische Rücksichten leiteten. Während nämlich bei den Aufführungen der älteren Chordichtungen der (daher kyklisch genannte) Chor sich im Kreise um den Mittelpunkt der Orchestra bewegte, führte der Chor der Tragödie seine Bewegungen in der Weise aus, dass er stets ein längliches Rechteck darstellte. Er stand in Reihen, wenn je drei Choreuten neben- und fünf hintereinander standen, in Gliedern, wenn fünf Choreuten sich neben-, dagegen drei hintereinander befanden. Da nun das Zahlenverhältnis 3 : 5 eine schönere Abwechselung im Chorkörper

ermöglichte, als 3 : 4, glaube ich, dass Sophokles zunächst durch diesen Gesichtspunkt auf seine von den folgenden Dramatikern beibehaltene Neuerung kam. Ein schwerwiegender innerer Grund musste ihn darin bestärken in Zukunft nur noch Einzeltragödien zu schreiben.

Nach der Definition des Aristoteles besteht jedes Drama aus dem Prolog, den Episodien, der Exodos und dem Chorgesang. Dieser hatte wieder je nach der Abteilung der Tragödie, in der er vorgetragen wurde, seine besonderen Benennungen. Das nach dem Prolog eines oder zweier Schauspieler bei seinem Einzug in die Orchestra von dem Chor gesungene Lied hiess Parodos und bewegte sich, dem Marschrhythmus entsprechend, meist in anapästischen oder daktylischen Reihen. Alle folgenden zwischen den verschiedenen Szenen der Haupthandlung (den Episodien) gesungenen Chöre wurden als Stasima (Standlieder) bezeichnet, nicht sowohl darum, weil der Chor während derselben stehen blieb — denn das war gar nicht der Fall —, als vielmehr deshalb, weil er sich auf seinem bestimmten Standort (στάσις), und das war eben die Orchestra, auf- und abbewegte. Diese Stasima, in welchen das lyrische Element des Dramas zur vollen Aussprache gelangte, wiesen am reinsten und deutlichsten auf den dithyrambischen Ursprung der Tragödie zurück, und wie der Dithyrambos selbst wurden sie stets mit Flötenbegleitung (vollem Orchester) gesungen, während die recitativartigen Stellen, in denen z. B. auf den Eintritt einer neuen Person u. a. hingewiesen wurde, sich mit der dünneren Begleitung der Lyra (Streichquartett!) begnügen mussten. Die in der antiken Tragödie naturgemäss nicht seltenen Wechselklaggesänge zwischen dem Chor und Personen auf der Bühne hiessen κόμμοι (von κόπτω, eigentlich also: Schläge auf die Brust). Selbstverständlich waren die Tonarten der einzelnen Gesänge dem inneren Charakter derselben angepasst und daher ethisch gehaltvolle Partieen in der dorischen, leidenschaftliche Ausbrüche tiefer Gemütsbewegung in der lydischen, Gesänge von ekstatischem Charakter in der phrygischen Tonart komponiert, wie auch die Komponisten der Neuzeit sich ihre Ton-

arten mit guter Überlegung wählen. Der Exodos, d. h. der letzten Szene des eigentlichen Dramas, folgte kein ausgeführter Chorgesang mehr, sondern nur ein meist aus wenigen Zeilen bestehendes Abzugslied, dessen starr schematische Gestaltung bei Sophokles und namentlich bei Euripides uns auffallen müsste, wenn wir nicht aus eigener Erfahrung wüssten, dass mit dem Fallen des Vorhangs die Andacht des Publikums aus ist. Dies wird in Athen nicht anders gewesen sein. Der Dichter hatte nichts weiter zu sagen und die wenigen gesungenen Zeilen waren nur dazu da, der Handlung einen wohltönenden Abschluss zu geben.

Seit Sophokles einen Gesangverein (Theaterchor) gegründet hatte, dessen Mitglieder sich dem Choregen einer Didaskalie (d. h. einer Gruppe zusammen aufzuführender Dramen) zur Einübung der in derselben vorkommenden Gesänge zur Verfügung stellten, dürfen wir annehmen, dass die Ausführung dieser Gesänge vortrefflich gewesen ist.

Wahrscheinlich in der Zeit von Kleisthenes' Reform, jedenfalls nicht viel später, wurde der Wettkampf der verschiedenen zu gleicher Zeit auftretenden Dramatiker um einen Siegespreis staatlich sanktioniert und geordnet. War das Urteil des Volkes bis dahin ein völlig freies gewesen, so gab jetzt der Urteilsspruch der Preisrichter, wenigstens offiziell, den Ausschlag. Diese fünf Männer wurden jährlich wahrscheinlich auf die Weise gefunden, dass in einer Sitzung des Rates eine grössere Zahl von Männern gewählt wurde, deren Namen man in einer Urne niederlegte; und aus dieser Urne zog dann der Archon Eponymos erst nach der Aufführung fünf Namen feierlich heraus. Die Erlosten hatten dann ihres Amtes sofort zu warten.

Um dem Staat die Sorge für das Einzelne des Theaters abzunehmen, hatte man die Einrichtung getroffen, dass der Theaterbau einem Unternehmer in Pacht gegeben wurde, der mit der Verpflichtung, denselben im Stande zu halten, das Recht erhielt, von jedem Besucher einen geringen Eintrittspreis zu erheben. Derselbe betrug für die drei Spieltage der grossen Dionysien eine Drachme (= 80 Pf.), wurde jedoch seit Perikles den ärmeren

Bürgern aus der Staatskasse ersetzt. *) Die Frage, ob Frauen bei den Aufführungen zugegen waren, ist für die Tragödie entschieden in bejahendem Sinne zu beantworten. Sonst hätte die Klage des Aristophanes über den verderblichen Einfluss der Euripideischen Tragödien auf das weibliche Geschlecht keinen Sinn, und an Lektüre zu Hause dürfen wir in jener Zeit noch nicht denken.

Moderne Theatergrössen ziehen von den oft sehr kurzlebigen Produkten ihrer Muse Tausende ein; den hellenischen Komödiendichter, der über seine Nebenbuhler gesiegt, ehrte man durch einen Schlauch mit Süsswein, den Tragiker, dessen Werk vielleicht Jahrtausende überdauern sollte, durch einen Epheukranz.

*) Die Theaterbillets (σύμβολα), kleine aus Bronze oder Elfenbein gefertigte Täfelchen, enthielten kurz den Titel des aufzuführenden Stückes und den Namen des Dichters, doch scheint jede nähere Platzbezeichnung gefehlt zu haben, da, abgesehen von den früher (S. 305) erwähnten „reservierten" Plätzen für Priester, Archonten, Gesandte u. s. w. jeder Teil des Theaters jedem Bürger zugänglich war.

18. Kapitel.

Aeschylos.

Aeschylos, des Euphorion Sohn, wurde im Jahre 525 v. Chr. in Eleusis geboren. Sein Geschlecht gehörte zu den ältesten des attischen Landes und konnte seinen Stammbaum bis auf den ruhmreichen Befreier Kodros zurückführen. Vielleicht, dass es irgendwie mit dem Tempeldienst in Eleusis verknüpft war und Euphorion dort eine priesterliche Ehrenstelle bekleidete: jedenfalls wurde der junge Aeschylos früh in die Mysterien eingeweiht, sonst hätte ihn später Aristophanes nicht beten lassen können:

Demeter, einst du meines Geistes Nährerin,
O lass mich würdig deiner heil'gen Weihen sein!

Die gewaltigen Zeitereignisse, in die er mitten hineingestellt war, hat er nicht nur als aufmerksamer Beobachter verfolgt, er hat auch teilweise selbst in rühmlichster Weise mit eingegriffen, sei es als opfermutiger Krieger, sei es als ratender und warnender Poet. Und welch' eine Fülle von Gestalten und Wandelungen schob sich an seinem Leben vorbei! Als Knabe Zeuge der Vertreibung der Peisistratiden und der Reform des Kleisthenes, durchlebt er

als junger Mann die Erregungen, welche der ionische Aufstand und das klägliche Schicksal des blühenden Milet in jedem Athenerherzen erwecken mussten. Und als dann der Feind ins Land kam, kämpfte er 490 bei Marathon mit, 480 bei Artemision und Salamis, wo sein Bruder Ameinias den ersten Angriff auf ein sidonisches Schiff wagte, und 479 wieder bei Plataä, ein echter Bürger seiner Vaterstadt, dem man kaum zutrauen sollte, dass ihm das Waffengetöse bis dahin Zeit und Sammlung zu grossartiger poetischer Arbeit gegönnt habe. Und doch hat Aeschylos im Jahre 479 bereits eine bedeutende litterarische Thätigkeit hinter sich. Er selbst pflegte zu erzählen, wie er einst als Jüngling im Weinberg seines Vaters eingeschlafen und der Gott Dionysos zu ihm getreten sei und ihm befohlen habe, Tragödien zu schreiben, und wie er von da an zu dichten begonnen habe. Aber das gütige Geschick, das seinem Zeitgenossen und späteren Freund Pindaros vortreffliche Lehrer und in Korinna eine stets anregende Muse geschenkt hatte, schien ihm nicht lächeln zu wollen. Er musste sein eigener Lehrer werden, wenn ihn die Stücke des Pratinas, Choerilos und Phrynichos im Stiche liessen. So dichtete er nun seine ersten Tragödien, und während er den Choreuten seine eignen Strophen einübte und sich selbst vorbereitete, die Hauptrolle richtig durchzuführen, studierte sein lauschendes Ohr die Gesetze des Wohlklangs, erwog sein prüfender Geist die Forderungen eines künstlerischen Dialogs, und so schaffend und prüfend, gebend und empfangend entwickelte der junge Dichter sein angeborenes Genie zu einem so freien Kunstvermögen, dass er bald alle seine Nebenbuhler weit hinter sich liess. Freilich lassen sich Lorbeerkränze nicht im Handumdrehen erringen, und Aeschylos, der sich im Jahre 500 zum ersten Male gegen Pratinas und Choerilos in die Schranken gewagt hatte, sah den ersehnten Siegespreis zum ersten Male im Jahre 484 v. Chr. winken, nachdem er noch kurz vorher mit einer Elegie auf die Marathonskämpfer dem gefeierten Simonides unterlegen war.

Bald nach der Schlacht bei Plataä muss der Dichter der Einladung des kunstsinnigen Herrschers Hieron nach Syrakus ge-

folgt sein, aber schon im Jahre 472 finden wir ihn auf dem dramatischen Kampfplatz in seiner Vaterstadt wieder. Der grosse Kampf zwischen Themistokles und Aristides war zu Gunsten der aristokratischen Auffassung entschieden und Themistokles war verbannt worden. Vielleicht nun, dass Phrynichos in seinen 476 aufgeführten „Phoenissen“ die Thaten des Siegers von Salamis etwas stark betont hatte und dadurch ängstliche Gemüter jetzt zu der bangen Frage getrieben wurden, wer nun der Mann sei, einen neuen Angriff der Feinde siegreich aufzunehmen — genug, Aeschylos suchte in seiner „Persertrilogie“ darzuthun, dass das Geschick des freien, von den Göttern geliebten Griechenlands nicht von einem Manne abhänge. Das gefürchtete Wetter kam nicht zum Ausbruch, Griechenland blieb fortan von einer persischen Invasion verschont; aber der unter der Ägide des Aristides geschlossene Seebund bewährte, freilich mit durch die Schuld der Athener, nicht die Dauer, die sein ehrenhafter Begründer erhofft hatte. Eine Insel nach der anderen wagte Empörung, und das stets neidische Sparta schürte, wo es konnte, den verderblichen Brand. In solcher Zeit glaubte Aeschylos im poetischen Spiegelbild der Oedipussage dem Hellenenvolk die Mahnung zurufen zu müssen, wie Familienzwist und Bruderkrieg das Verderblichste von allem sei, das die Bande des Blutes und der Gesellschaft löse und schliesslich zu völligem Untergang führen müsse. Die „Oedipodie“ wurde 467 aufgeführt und erhielt den ersten Preis. Aber ein Jahr vorher (468) hatte der Dichter die bittere Erfahrung machen müssen, dass ihm ein jüngerer Nebenbuhler erstanden war, der die Gunst seiner Mitbürger im Sturmschritt gewonnen hatte und dessen Talent ihn in Zukunft noch manchmal um den Kranz bringen zu wollen schien. Der achtundzwanzigjährige Sophokles hatte ihn mit seinem „Triptolemos“ besiegt. Vielleicht, dass er damals grollend das Wort von der Zeit sprach, der er seine Tragödien weihe; keinesfalls aber war es allein aus Ärger über seine dramatische Niederlage, dass er nun für einige Jahre seine Heimat mied. Das Emporwachsen der Demokratie mag dem ernsten Politiker mindestens ebenso wehe gethan haben. Also

begab er sich wieder nach Sizilien. Freilich sein fürstlicher Freund, für den er wahrscheinlich im Jahre 470 zur Einweihung der an Stelle des alten Katana neugegründeten Stadt Aetna die „Aetnäerinnentrilogie“ geschrieben und in dessen Residenz er 469 eine Neubearbeitung seiner „Perser“ auf die Bühne gebracht hatte, war nicht mehr am Leben; aber Sizilien war ihm nun zur zweiten Heimat geworden. Daraus erklärt sich denn auch ganz natürlich, was Spätere an seiner Sprache zu tadeln fanden, dass sie manche dem sizilischen Dialekt entnommene Wörter enthielt. Weniger Gewicht sollte man dagegen auf die bei einem Athener ganz erklärliche Thatsache legen, dass die Dichtungen des Aeschylos viele Bilder vom Meer und namentlich vom Fischfang enthalten, und geradezu übertrieben ist es, daraus schliessen zu wollen, dass er selbst ein leidenschaftlicher Angler gewesen sei. — Ob die leidigen Verhandlungen wegen (wahrscheinlich in der Schlussszene des „Oedipus“ begangenen) Verrates an den Mysterien, dessen der Dichter nach einem stürmischen Zwischenfall im Theater angeklagt worden war, von dem er aber durch den Areopag, angeblich nachdem er seine Unkenntnis des Verbotes dargethan, freigesprochen wurde, ebenfalls auf diesen sizilischen Aufenthalt in der Mitte der sechsziger Jahre eingewirkt haben, ist nicht zu entscheiden, da über den Prozess selbst keine chronologische Angabe vorliegt. Übrigens siud auch die erhaltenen Dramen des Aeschylos des pythagoräisch-orphischen Geistes voll, und ganz gewiss musste manches tiefsinnige Wort, bei dem **wir** nur den Gedanken an sich fassen, den aufmerksamen Athener an die Weihesprüche in Eleusis erinnern und ihm so als Verrat an den Mysterien erscheinen. Unterdessen hatte der glänzende Aristokrat Kimon einen schweren Stand gehabt, der immer mächtiger hervortretenden Demokratie, die nunmehr in dem wackeren Ephialtes und dem genialen Perikles unvergleichliche Führer gefunden hatte, einigermassen die Wage zu halten. Schon richtete sich ihr Angriff auf das Hauptbollwerk der Aristokratie, den alten Blutrat des Areopags, dem die Weisheit des Solon in seinem Veto gegen überstürzte Volksbeschlüsse ein sehr bedeutendes **politisches** Recht verliehen hatte. Dieses Recht musste fallen, wenn anders

von einer vollendeten Demokratie die Rede sein sollte. Aeschylos vertrat als echter Aristokrat natürlich die entgegengesetzte Meinung. Noch einmal verklärte sich die ganze Lebenserfahrung des siebenundsechszigjährigen Mannes zu einem grossartigen poetischen Gemälde, und noch ehe der Entscheidungsspruch fiel, ging in Gegenwart dss Dichters 458 die „Oresteia“ über die Bühne, in deren Schlusstück er deutlich genug für die Erhaltung des alten Areopags eintrat. Aber sein Wunsch:

> Stets wahre das Volk
> Für das Rechte sich rechtes Erkenntnis!

ging nicht in seinem Sinne in Erfüllung. Zwar wurde sein Werk mit lautem Beifallsrufen begrüsst, er erhielt den ersten Preis. Aber der Beifall galt einzig dem Dichter; die Prärogative des Areopags konnte er nicht halten. Er musste sehen, dass seine Zeit vorbei sei. Einst bei den Isthmischen Spielen, als ein Kämpfer bewältigt zu Boden stürzte und dann, während das Volk jubelte, schweigend den Kampfplatz verliess, hatte er zu einem Jüngling, dem blonden Ion von Chios, gesagt: „Du siehst, o Sohn, wie es mit dem Wettkampf ist; der Besiegte schweigt und die Zuschauer jauchzen!“ Wie dieser Besiegte glaubte nun auch der greise Dichter handeln zu sollen; er verliess den Kampfplatz und begab sich nach Gela in Sizilien, wo er bald darauf, wahrscheinlich 456 v. Chr., gestorben ist. Eine Legende erzählt von dem wunderbaren Tod des Dichters. Darnach sei ihm schon früher das Orakel geworden, dass ein himmlisches Geschoss ihn töten werde. Als nun Aeschylos einst vor den Mauern der Stadt spazierte, soll ein Adler, der eine Schildkröte in den Klauen trug, diese, um sie zu zerschmettern, auf das kahle Haupt des Dichters haben fallen lassen und so seinen Tod herbeigeführt haben. Da aber von einer ganzen Reihe griechischer Dichter ähnliche Todeslegenden berichtet werden, ist ihrer geschichtlichen Glaubwürdigkeit nicht zu trauen. Die Einwohner von Gela ehrten ihren berühmtesten Mitbürger durch feierliche Bestattung und ein Grabmal, auf dem die von Aeschylos selbst gedichtete Inschrift zu lesen war:

Aeschylos ruht allhier, des Euphorion Sohn, der Athener,
Welchen der Tod in der kornprangenden Gela bezwang;
Seine, des ruhmvoll Kämpfenden, Kraft nennt Marathons Hain dir,
Nennt dir der Meder, der dichtlockige, der sie erprobt.

Die Athener aber ehrten das Andenken des Begründers der Tragödie durch ein Standbild und noch mehr dadurch, dass sie jedem, der in Zukunft eines seiner Dramen zur Aufführung zu bringen gedachte, den Chor und eine besondere Belohnung verwilligten.

Von den mindestens siebzig Dramen des Aeschylos sind nur noch sieben vollständig, ausserdem aber eine grosse Menge von Bruchstücken erhalten. Unter diesen sieben befinden sich drei (Agamemnon, Choephoren, Eumeniden), deren enger Zusammenhang nach Stoff und Handlung sofort in die Augen springt. Und da mag denn gleich hier die Bemerkung am Platze sein, dass Aeschylos stets mit Trilogieen, d. h. mit je drei entweder durch den Fabelstoff oder durch den Grundgedanken verbundenen Dramen auf den Kampfplatz trat. Ergab sich eine Dreiteilung aus dem Wesen des Dramas, wie überhaupt der Dichtung selbst, so ist doch die gewaltige Ausgestaltung dieser drei Teile der riesenhaften Phantasie des Aeschylos allein zuzuschreiben. Schon Fr. A. Schlegel hatte gefunden, dass die Glieder einer Aeschyleischen Trilogie sich wie Satz, Gegensatz und Vermittelung verhielten; aber während spätere Dichter diese drei Teile in ein Drama zusammendrängten, musste sich in dem Geiste des Aeschylos das grosse, nur mit der vollkommenen Sühne und Genugthuung sich befriedigende, bis ins dritte Geschlecht fortwirkende Vergeltungsgesetz gliedern und That, Gegenthat und Versöhnung in ausgeführter Handlung verkörpern. Des Dichters gewaltiger Geist genügte sich nicht an der Darstellung einer in kleinem Rahmen verlaufenden Handlung; sein auf das Ewige gerichteter Blick zwang ihn, der Entwickelung der Menschheit nach einer höheren Weltordnung seine ganze Aufmerksamkeit zuzuwenden und diese Entwickelung nach dem Sittengesetz seinen Mitbürgern darzustellen. Dazu reichte aber ein Drama nicht aus, und so war ihm die Trilogie Naturnotwendigkeit, auf die übrigens Phrynichos

durch seine Teilchöre schon vorbereitet hatte. Da nun aber diese Trilogieen meist die Geschicke hervorragender Geschlechter in tief aufregender Weise behandelten, glaubte es der philosophische Dichter seinen Zuhörern schuldig zu sein, sie zur Beruhigung des Gemütes, ehe sie aus dem Theater schieden, noch einmal in heiterere Sphären zu versetzen. Und so fügte er seinen Trilogieen jedesmal ein heiteres Satyrdrama an. Insofern er nun in diesem den Chor stets aus Satyrn bestehen liess, bewies er sich zugleich als konservativen Künstler, der dankbar an die Anfänge des Dramas erinnerte; aber freilich war es durch die mit der Benutzung dieses Chors gegebene Beschränkung sehr häufig nicht möglich, das Satyrdrama demselben Mythus zu entnehmen, aus dem die vorhergegangene Trilogie geboren war. Doch darf man annehmen, dass der Grundgedanke der Trilogie, wenn auch in humoristischer Weise, im Satyrdrama zur Geltung kam. Waren Trilogie und Satyrdrama einem Mythus entnommen, so ergab sich eine Tetralogie im eigentlichen Sinne; doch spricht man im freierem Gebrauch des Worts von einer solchen auch da, wo beide Hauptteile inhaltlich nicht zusammenhängen. Die einzige deutsche Dichtung, die uns an die Trilogie der Alten erinnert, Schillers „Wallenstein“, verdient übrigens diese Bezeichnung nicht; denn welchem Erklärer könnte es einfallen, im „Lager“ die Schuld, in den „Piccolomini“ die Vergeltung und in „Wallensteins Tod“ die Versöhnung zu finden, die, wie wir ja oben gesehen haben, die drei Dramen der Trilogie charakterisieren müssen? Schillers „Wallenstein“ ist, trotz seiner drei Teile, ein Drama mit ungewöhnlich ausgeführter Exposition.

Nicht von allen uns erhaltenen Dramen des Aeschylos ist die Zeit ihrer Aufführung und damit ihrer Entstehung bezeugt. Wir betrachten sie daher in der Reihenfolge, dass wir zunächst die nach dem Vorwiegen der lyrischen oder epischen Bestandteile auf frühere Entstehung hinweisenden „Schutzflehenden“, „Perser“ und „Sieben vor Theben“ kennen lernen, dann uns zu dem interessanten, in der Mitte der siebziger Jahre entstandenen „Prometheus“ wenden, um endlich das Werk, mit dem der alternde

Dichter 458 seinen letzten Triumph gefeiert, die „Orestie“, vor unserem geistigen Auge vorüberziehen zu lassen.

Die „Schutzflehenden“ sind das erste Stück einer Trilogie, in welcher die Geschicke des Danaos und seiner Töchter zur Darstellung gebracht wurden. Einer alten Sage nach war dieser Danaos, König von Ägypten, seinem Bruder Aegyptos im Kampfe unterlegen, und der letztere verlangte darauf, dass des Bruders fünfzig Töchter seinen fünfzig Söhnen die Hand reichen sollten. Dem verhassten Ehebunde zu entrinnen flüchteten sich Vater und Töchter nach Argos, woher einst Io, ihre Ahnfrau, nach harten Prüfungen nach Ägypten gekommen war. Mit dem Augenblick, da die Flüchtlinge das Ufer betreten haben, beginnt die Handlung der „Schutzflehenden“. In fremdartiger Kleidung, wollumwundene Zweige in der Hand, umstehen die Danaiden die am Ufer prangenden Götterbilder des Apollon, Hermes und Poseidon, laut kündend, dass sie der Ehe mit ihren Vettern, den Aegyptossöhnen, zu entfliehen, die weite Meerfahrt gewagt und nun in der alten Heimat ihres Geschlechts den Schutz der Götter und des Volkes erhoffen. Während dieses Gesanges hat ihr Vater Danaos von einer Anhöhe aus die Gegend durchspäht, und da er jetzt einen Zug von Reissigen nahen sieht, ermahnt er seine Töchter, sich an die Altäre niederzusetzen und zum Zeichen der Bitte den weissumflochtenen Ölzweig empor zu halten, zugleich durch sittsame Haltung das Mitleid der Landesherren zu erregen:

Antwortet schamhaft, rührend, nichts Unnötiges
Den Herrn in diesem Lande, wie's Fremdlingen ziemt,
Erzählt verständig eure blutschuldlose Flucht;
In eurer Stimme muss dabei nichts Freches sein,
Nichts Eitles; anspruchslosen Blicks sei euer Aug',
Sittsam und ruhig eure Miene, wohlgethan;
Auch weder vorlaut redet, noch schwatzt hinterdrein,
Denn solch ein Wesen macht euch unbequem; ihr müsst
Nachgeben können, flüchtig, fremd, bedürftig hier;
Der kecke Wortkampf schicket sich für Schwache nicht.

(Droysen.)

Schon naht der Herr des Landes, Pelasgos, in königlich-priesterlicher Kleidung; er fragt nach der Heimat der ungemeldeten

Gäste, erfährt ihre Herkunft, und ihre Bitte, sie nicht an die nacheilenden Freier auszuliefern, bewegt ihm das Herz. Aber doch scheint ihm eine Weigerung den fremden Herrn gegenüber bedenklich; er fürchtet sein kaum erst zur Ruhe gekommenes Volk dadurch in neue Fehde zu stürzen; jedenfalls will er nichts Entscheidendes unternehmen, ohne dessen Einwilligung zu haben! und so versinkt er in tiefes Nachsinnen. Erst die Drohung der Mädchen, dass sie sich an ihren Gürteln erhängen wollen, wenn er sie nicht schützt, veranlasst ihn, den Danaos mit einigen Männern nach der Stadt vorauszusenden und den Bangenden zu versprechen, dass er ihre Sache der Volksversammlung empfehlend vorlegen wolle. Während er enteilt, sammelt sich der Chor zu einem herrlichen Gebet an Zeus:

Du Herr der Herrn, Seligster du der Seligen,
Aller Gewalt Gewaltigster, Zeus in den Himmeln droben,
O hör', erhör' uns gnädig!
Wend' heiligen Zornes ihre Frechheit von uns!
Hinabstürz' in die purpurne Meerflut
Dieser Verruchten Fluchschiff! (Droysen.)

Gern weilt der Gedanke der Mädchen bei der von Zeus geliebten Ahnfrau ihres Geschlechts, Io, und hier findet sich denn auch die merkwürdige, uns an die Erzählung von Christi Geburt eigentümlich gemahnende Stelle:

Der endlos ew'gen Zeiten Herrscher,
Zeus, erlöste die Jungfrau!
Vor seiner schmerzlos sel'gen Kraft,
Seinem göttlichen Atem
Weicht ihr Weh und in Thränen löst sich ihr die Scham des Leides.
Ein Pfand des Gottes, das sie trug im Schoss, gebar
Jetzt sie, das holde Knäblein.
Der endlos ew'gen Zeiten Heiland!
Rings drum jauchzten die Lande:
„Dies lebenspendende, sel'ge Kind,
Wahrlich des Gottes Sohn ist's!" (Droysen.)

Bald darf sich dieses Gebet in ein jauchzendes Danklied verwandeln; denn Danaos kehrt mit der frohen Botschaft zurück,

dass das argivische Volk den Schutz gewährt habe. Aber während die Mädchen jetzt den Segen der Götter und alles Glück auf Argos herabflehen, erschaut der höher stehende Danaos ein Schiff, bald mehrere Schiffe, ohne Zweifel die Flotte der Verfolger. Er eilt in die Stadt, Hilfe zu holen; indessen naht schon der Herold der Aegyptossöhne mit einer Schar gewaffneter Diener, und da die Mädchen seiner Aufforderung, ihm zu folgen, nicht nachkommen wollen, schickt er sich eben an, sie gewaltsam nach den Schiffen zu treiben. Zur rechten Zeit erscheint König Pelasgos, ihm das zu verbieten, worauf der Herold, mit Krieg drohend, sich entfernt. Die Mädchen aber ordnen sich zum Zug in die Stadt, und nachdem ihr Vater sie nochmals dringend ermahnt, ihre Tugend treu zu bewahren, eilen sie dankbaren Herzens den schützenden Mauern zu.

Der Leser wird schon aus dieser knappen Inhaltsangabe ersehen haben, dass die Handlung der „Schutzflehenden" sich gradlinig vorwärts bewegt, also von einer eigentlichen dramatischen Verwickelung nicht die Rede ist. Ausserdem fällt das Vorwiegen der lyrischen Partieen auf, die über die Hälfte der Verse einnehmen. Dadurch erhält das Drama mehr jenen kantatenartigen Charakter, den wir als eine Eigentümlichkeit der Phrynicheischen Dramatik kennen gelernt haben, und von Handlung im modernen Sinne ist wenig zu verspüren. Dafür ist das Stück aber doch voll innerer Bewegung. Die mannigfachen Gefühle, welche die Brust der geängstigten Jungfrauen durchzittern, sind wahr, innig und mit einem merkwürdigen Reichtum an Ausdrucksmitteln wiedergegeben. Manche Chorpartieen erheben sich bis zur Grösse der Psalmen, mit denen sie auch den sogenannten Parallelismus gemein haben. Eine Fülle von glücklich gewählten Vergleichen, namentlich aus dem Tierleben, und kühnen metaphorischen Ausdrücken — wie wenn z. B. der Staub der lautlose Bote des Heeres genannt wird — belebt den Stil, der in seiner festen Würde echt Äschyleisch genannt werden darf. Dagegen ist die Charakteristik der auftretenden Einzelpersonen noch mehr Schattenriss als Bild.

Von einer Schuld der Danaiden kann in den „Schutz-

flehenden“ keine Rede sein; diese tritt erst mit der Ermordung der Freier ein, auf welche das Mittelstück der Trilogie, die „Ägypter“, von dem nur ein Wort erhalten ist, vorbereitete. Pelasgos, so müssen wir annehmen, hat unter Zustimmung des Volkes dem Danaos und seinen Töchtern Schutz gewährt. Aber wie nun die Ägypter die Stadt bedrohen und er, seine Herrschaft nicht zu verlieren, doch daran denkt, die Fremden auszuliefern, stellt sich ihm die Stimmung des Volkes und ein für Danaos sprechendes Wunderzeichen so energisch entgegen, dass er in den nördlichen Teil seines Reiches auswandern muss und Danaos König in Argos wird. Aber auch er weiss endlich keine andere Hilfe, als die Töchter preiszugeben. Diese Situation werden wir als Grundlage des zweiten Dramas annehmen müssen. Im Prolog wurden wohl die veränderten Verhältnisse auseinandergesetzt; wieder stellen die Belagerer ihre Forderungen; endlich muss die vielleicht von Artemis eingegebene List helfen, dass die Mädchen sich bereit erklären die Ehe einzugehen, aber sich insgeheim geloben, die Männer in der Brautnacht zu erdolchen. Und hier muss besonders der starke Kontrast der Schlussszene — die Ankunft der ahnungslosen Ägypter und der eine blutige That einleitende aber nur Wonne atmende Brautgesang — von gewaltiger Wirkung gewesen sein. Damit haben die Danaiden nun aber auch eine furchtbare Schuld auf sich geladen; das dritte Stück, die „Danaiden“, führt die Versöhnung herbei. Die Handlung dieser ebenfalls nicht mehr vollständig erhaltenen Tragödie begann wohl damit, dass die Danaiden mit ihren blutbefleckten Dolchen aus ihren Gemächern stürzen; nur Hypermnestra hat den Lynkeus aus Liebe verschont und dafür soll die ihren Schwestern Ungetreue, die zudem durch die Rettung des Ägypters die Herrschaft ihres Vaters bedroht, im Kerker büssen. Aber als ihr nun der Prozess gemacht wird, erscheint Aphrodite selbst als Verteidigerin der liebenden Braut, und ihre Rede, aus der die schönen Worte erhalten sind:

Der Himmel sehnt sich nach der Erde Liebeskuss,
Die Erde, in des Himmels weichem Arm zu ruhn;
Vom schlummerstillen Himmel strömt des Regens Guss;
Die Erd’ empfänget und gebiert den Sterblichen

Der Lämmer Grasung und Demeters milde Frucht;
Des Waldes blühenden Frühling lässt die regnende
Brautnacht erwachen: Alles das, es kommt von mir. (Droysen.)

hat den Erfolg, dass sie freigesprochen wird. Die jungfräulichen Mörderinnen aber, die „fromm gefrevelt", werden durch feierliche Opfer entsühnt. So erscheint die ganze Trilogie als ein Loblied der „Ehe aus Liebe", der freien Gattenwahl, und es ist für den patriotischen Dichter bezeichnend, dass er diesen seinen Grundgedanken an dem Gegensatz zwischen Afrika und Hellas exemplifiziert. Auch das Satyrspiel „Amymone" lässt, wenn auch in humoristischer Verkleidung, dieselbe Grundidee leicht erkennen. Eine der Danaiden, Amymone, ist eine Quelle zu suchen gegangen und unterwegs eingeschlafen. Satyrn erblicken sie und nahen ihr mit tierischer Lüsternheit. Da erwacht sie, ruft um Hilfe gegen das bocksbeinige Geschlecht, wird von Poseidon gerettet und ist bald dessen Gemahlin.

Wenn auch nicht zu leugnen ist, dass der argivische Staat in den „Schutzflehenden" augenscheinlich verherrlicht wird, so sollte man, denke ich, nicht so weit gehen, daraus zu schliessen, dass das Drama jener Zeit entstamme, in der die von anderen Bundesgenossen verlassenen Athener sich aufs neue durch Verträge enger mit Argos verbanden. Das Vorwiegen der lyrischen Partieen, der gerade Gang der Handlung und noch mehr das Fehlen eines dritten Schauspielers, den Aeschylos, nachdem ihn Sophokles einmal eingeführt hatte, auch in seinen Dramen verwendete, lassen die Ansicht nicht unberechtigt erscheinen, dass die Danaidentrilogie zu den älteren Werken des Aeschylos gehörte, ohne dass man die Entstehungszeit genau bestimmen könnte.

Es war nicht zum ersten Male in der sieben Jahren nach der Schlacht bei Salamis (473 v. Chr.) aufgeführten Persertrilogie des Aeschylos, dass ein Ereignis der Gegenwart zu einem Drama den Stoff hergeben musste; hatte doch schon Phrynichos, wie wir gesehen haben, in seinen 476 aufgeführten „Phönizierinnen" eben diese Schlacht verherrlicht. Aber Aeschylos fasste seine Aufgabe tiefer und gestaltete sein historisches Bild ungleich grossartiger als

sein mehr für die Ausarbeitung einzelner rührender Momente als für die Darstellung des grossen Zusammenhangs der Dinge befähigter Vorgänger. Ihm erschienen die Kämpfe im saronischen Golf nur als natürliche Folge des alten Gegensatzes zwischen Griechentum und Barbarentum, dessen Ahnung sich schon in den Sagen vom trojanischen Krieg, von den Irren der Io, vom Kriegszug der Aegyptossöhne, von der Fahrt der Argonauten aussprach und der sich neuerdings in den Kämpfen von Marathon, Salamis, Platää, Mykale und Himera mit blutiger Schrift in dem Bewusstsein der Zeitgenossen eingeschrieben hatte. Zudem musste der Zusammenschluss der nicht stammverwandten Perser und Karthager von dem hellenischen Vaterlandsfreund nur als ein Bund tyrannischer Gewalten gegen das freiaufstrebende Griechenland aufgefasst werden. Bei dieser kulturgeschichtlichen Auffassung aber blieb dem Dichter nichts übrig, als die Vorbereitung der gewaltigen Ereignisse seiner Zeit, gewissermassen die Vorbedingung derselben, in dem ersten Drama seiner Trilogie, dem „Phineus", auseinanderzusetzen. Zeus hat die Tochter des Königs von Sidon, die schöne Europa, aus ihrer Heimat entführt, und ihre Brüder werden nun ausgesandt, sie zurückzuholen. Einer derselben, Phineus, dem die Gabe der Weissagung geworden, weiss, dass ein Gott seine Schwester geraubt; er zieht wohl auch wie seine Brüder hinaus, aber er verfolgt sie nicht, sondern baut sich am Pontos ein Schloss, wo er ungestört leben könnte, wenn ihm nicht die Harpyien, ekelhafte geflügelte Wesen, jedes Mahl verdürben; und er weiss, dass ihn erst die Söhne des Nordwinds von diesen Quälerinnen befreien werden. Er ist schon alt geworden; da legen die Argonauten auf ihrer Fahrt nach Kolchis bei ihm an, und während die Söhne des Boreas die Harpyien verfolgen, kündet er den übrigen Fahrtgenossen ihr Geschick und den von ihnen zu erringenden ersten Sieg der Hellenen über das Morgenland; ja sein vorahnender Blick schaut schon einen Herrscher, der ganz Asien knechtet und auch Griechenland bezwingen will, aber von dem kleinen Hellas besiegt wird. Denn nur das Land jenseits des Meeres sei den Barbaren, das freie Meer aber den Griechen be-

stimmt. Jauchzend hören die Hellenen diese Prophezeihung, und nachdem die Söhne des Boreas den Seher durch Erlegung der geflügelten Ungeheuer befreit, setzen alle frohgemut die Fahrt fort.

Auf Flügeln der Phantasie trägt der Dichter seine Zuschauer aus der grauen Sagenzeit des ersten (uns verloren gegangenen) Dramas in die volle Gegenwart des zweiten, der „Perser“. Die Szene ist der Palast der persischen Könige zu Susa. Auf der Strasse der Heimat naht der Chor der „Getreuen“, Greise in Fürstentracht, der Skene, auf der sich der Altar des Apollon erhebt. Die Greise können nicht umhin, die Befürchtung auszusprechen, dass dem gewaltigen, herrlich gerüsteten Heer, das mit Xerxes gen Hellas gezogen, ein Unglück zugestossen sei, da noch immer keine Nachricht von ihm da ist. Dieselbe Befürchtung hegt Atossa, die Königin-Mutter, die von grossem Gefolge begleitet eben aus der königlichen Pforte herausgetragen worden ist. Mancherlei Zeichen haben sie erschreckt. Sie hat im Traum gesehen, wie ihr Sohn zwei schöne Weiber, die eine in persischer, die andere in dorischer Tracht, an seinen Wagen zu schirren versucht. Die erste lässt es sich gefallen, die andere zerbricht den Wagen, dass Xerxes zu Boden stürzt. Und wie sie, von diesem Traum geängstigt, in der Frühe hinausgegangen ist, den gefahrabwendenden Gottheiten zu opfern, sieht sie, wie ein Adler von einem Falken zerrissen wird. Alles das lässt Unglück ahnen. Auf ihre Frage, was zu thun, rät ihr auch der Chor, den Göttern zu opfern und der Erde wie den Toten einen Weiheguss zu spenden. Da naht aber schon der Bote, der die grässliche Niederlage bei Salamis melden soll. Erst kann er, von den klagenden Greisen stets unterbrochen, das Geschehene freilich nur andeuten. Aber wie nun Atossa, die seither in beredtem Schweigen zugehört hat, ihn selbst zu genauerem Bericht auffordert, erzählt er erst von den furchtbaren Verlusten des Heeres — die Königin atmet auf, wie sie hört, dass ihr Sohn noch lebt —, dann von dem Gang der Schlacht selbst. Wir fügen den Anfang des eigentlichen Schlachtberichts, der später in der Herodoteischen Schilderung ein würdiges prosaisches Gegenstück gefunden, hier an:

Anhub, o Herrin, alles Weh ein rächender
Erzürnter Dämon, der woher auch je erschien.
Denn ein hellenischer Mann vom Athenäervolk
Kam hin und sagte deinem Sohne Xerxes an:
Sobald die volle Finsternis der Nacht genaht,
Nicht bleiben würden dann die Hellenen, würden schnell
An ihre Ruder springen, oder andren Wegs
In geheimer Flucht zu retten ihres Lebens Heil.
Kaum dass er dies vernommen, ahnend nicht die List
Des fremden Mannes noch den Neid der Ewigen,
Gebeut er seinen Admiralen allzumal:
Sobald der glühnden Sonne zündend Abendlicht
Hinab sich taucht und Dunkel füllt den Hain der Luft,
Soll sich der Schiffe Linie zu drei Treffen reihn
Und jeden Ausweg hüten, jede Flucht zur See,
Dann andre Aias' Insel dicht umstellen rings,
Die jeder, wenn da Griechen ihrem Tod entflöhn,
Mit ihren Schiffen durchzukommen irgendwo,
Für solch Versäumnis büssen sollten mit ihrem Kopf.
So sprach der König gar zu hochgemuten Sinns;
Was ihm bevorstand gottverhängt, er wusst' es nicht.
Sie drauf, in aller Ordnung, achtsam des Befehls,
Bereiten erst das Mahl sich, uud der Rudersmann
Einschnallt er seinen Rehmen an den Rudersteg.
Als dann der Sonne letzter Strahl entschwunden war
Und Nacht heraufstieg, ging ein jeder Schiffsgesell
An Bord und jeder, welcher Wehr und Waffe trug;
Zuruft sich Glied und Glied des Zuges reihhinab,
Und jedes Schiff fährt, wo es hinbeordert ist.
Die ganze Nacht durch ordnen, durch die Bai verteilt,
Der Schiffe Führer des Geschwaders ganze Macht.
Die Nacht verging, und wahrlich der Hellenen Heer
Es hatte nirgends heimliche Flucht sich ausgespürt.
Als drauf der Tag mit seines Wagens Lichtgespann
Die ganze Meerbucht sonnenhell beleuchtete,
Zuerst da schallte von den Hellenen freudiger
Gesang herüber, und den Kriegsruf jauchzt zurück
Des fels'gen Eilands tausendstimmiger Wiederhall.
Furcht überschlich jetzt uns Barbaren allzumal,
Die wir getäuscht uns sahen; denn nicht wie zum Fliehn
Erklang der Griechen feierlicher Paian jetzt;
Sie sangen sich in den Kampf zu stürzen frohen Muts;
Trompeten flammten schmetternd drein mit ihrem Ruf,

Und rings mit rauschenden Ruders gleichem Wechselschlag
Ward nach des Bootsmanns Ruf die Flut geteilt.
Und plötzlich waren alle nah vor unserm Blick.
Des Geschwaders Linie führte festgeschlossen an
Der rechte Flügel; nach ihm kam der ganze Zug
Heraufgefahren; hören konnte man zugleich
Vielfaches Rufen: „Kinder der Hellenen, auf!
Befreiet unser Vaterland! befreiet Weib
Und Kind! befreit der heimischen Götter Heiligtum,
Der Väter Gräber! Jetzt um alles kämpfen wir!“
Und auch von uns her brauste laut ein persisches
Geschrei entgegen, nicht zu säumen gelt' es jetzt.
Da schlug mit Krachen Schiff in Schiff den bohrenden
Erzschnabel: anfing ein hellenisch Schiff den Sturm,
Riss einem Tyrier allen Schmuck vom Steuerbord;
Auf andre trieben andre wieder ihren Kiel.
Erst hielt des Perserheeres Strom noch gegen an;
Doch als die Unzahl unsrer Segel in des Meers
Engfahrt sich trieb, war keiner keinem mehr zum Schutz,
Und wechselseitig mit der eisernen Schnäbel Stoss
Durchbohrten sie sich, zerbrachen sie sich ihr Ruderzeug.
Der Griechen Schiffe drängten wohlberechnet nun
Ringsher umzingelnd gegen uns, jäh stürzten um
Der Schiffe Bäuche, nicht zu sehn mehr war die See,
Mit Wrack und Scheiter und mit Leichen überdeckt,
Bedeckt mit Leichen Klippen und Gestad' umher.
In wilder Flucht fortrudernd eilte sich jedes Schiff,
So viel noch übrig waren vom Barbarenheer.
Doch wie beim Thunfischjagen oder Treibefang
Von ziehenden Fischen, schlugen, stiessen, warfen sie
Mit Ruderwerk, Schiffstrümmern uns; dazu erfüllt
Die weite See Wehklage rings und Angstgeschrei,
Bis dass dahin sie nahm der dunkle Blick der Nacht. —
Und doch das Unmass unsres Leides, spräch' ich auch
Zehn ganzer Tage, dennoch nicht erschöpft' ich es;
Denn wiss' es wohl, dass nimmer noch an einem Tag
Von Menschen so zahllose Zahl dem Tod erlag. (Droysen.)

Mussten bei diesem Bericht nicht die Athener, wie sie es wirklich thaten, von ihren Sitzen aufspringen und in lauten Jubel ausbrechen?

Mit besonderer Lebendigkeit schildert dann der Bote die

Vorgänge bei Psyttalea. Tiefgebeugt tritt Atossa in den Palast zurück, nachdem sie noch zuvor die Fürsten ermahnt hat, ihren Sohn, wenn er vor ihrer Zurückkunft erscheinen sollte, mit tröstendem Wort zu empfangen. Aber bald tritt sie (und die Klaggesänge des Chores verstummen bei ihrem Erscheinen) in Trauerkleidern wieder aus der königlichen Pforte, ihrem verstorbenen Gemahl einen Grabguss zu weihen. Überall sieht sie Aufruhr, hört sie Klagegeschrei; drum, sagt sie,

Drum bin ich wieder diesen Weg, nicht wie zuvor
Im Glanz der Hoheit, nicht im goldnen Wagensitz,
Zurückgekommen, fromm dem Vater meines Sohns
Aufs Grab zu giessen lindernd frommer Spende Guss,
Von junger, unberührter Kuh weisslautre Milch,
Der Blumenschaffnerin Biene tropfenhellen Seim,
Dazu der jungfräulichen Quelle kühlen Trunk,
Und unvermischt, wie einst der wilden Mutter er
Entsprang, der alten Rebe glühenden Purpursaft;
Dann auch des stillen, ewig blättergrünenden,
Laubdunklen Ölbaums duftigsüsse Frucht zugleich
Und Kranzes Blumen, Kinder der verjüngten Au.
O Freunde, singt denn euer feiernd Totenlied
Zu meiner Totenspende, rufet mir empor
Den hehren Geist Dareios, während ich mit Fleiss
Den Göttern jenseits giesse meiner Spende Guss. (Droysen.)

Die Greise erheben die Totenklage, der Schatten des Dareios — den, wie Bernhardy richtig bemerkt hat, der Dichter kühn als einen Dämon, nicht als einen Schatten durch Geisterbeschwörung erscheinen lässt — schwebt empor, erfährt, was geschehen, und erkennt darin die Strafe für den Übermut seines Sohnes Xerxes. Auf die Frage der Getreuen, was nun zu thun, gibt er den Rat, nimmermehr das hellenische Land zu bekriegen, sagt die Niederlage bei Platää und die schimpfliche Rückkehr seines Sohnes voraus und versinkt. Nach einem kurzen Chorgesang tritt denn auch wirklich Xerxes auf die Bühne. Von seiner goldglänzenden Rüstung hat er nichts als einen leeren Pfeilbehälter in die Heimat zurückgebracht. Seine und des Chores abwechselnde Klagen bilden den für unsere Begriffe zu gedehnten letzten Teil des

Dramas. Und selbst für zulauschende Zeitgenossen, die doch Griechen und nicht Perser waren, konnte die endlose Namensliste der Gefallenen mit der ewig wiederkehrenden refrainartigen Klage auf die Dauer nicht interessant sein.

Was die „Perser“ in der Geschichte der dramatischen Litteratur so bedeutsam macht, ist die Thatsache, dass sie das einzige erhaltene zeitgeschichtliche Drama der Griechen sind. Wer sich klar machen will, welche Kühnheit zu einem solchen Wagnis gehört, überlege, dass Aeschylos sonst fast ausnahmslos die durch Pindar reicher gestaltete altepische Sage dramatisch verarbeitet hat, dass Sophokles und Euripides im grossen und ganzen dieselben Wege gingen, dass das römische Drama ebenfalls — von einem schüchternen Versuch des Seneca abgesehen — nichts von historischen Stoffen dieser Art weiss. Ein künstlerischer Begriff, mit dem die Aesthetik erst seit Shakespeares Tagen bewusst rechnet, wird hier durch den poetischen Instinkt ahnungsvoll verkörpert. Und dazu ein Stoff aus der jüngsten Vergangenheit, deren Thatsachen nicht nur, nein, deren Stimmungen jedem Zuschauer völlig bekannt waren, weil er sie selbst in seinem eigenen Herzen durchlebt hatte! Wurde da nicht jeder Hörer zugleich Kritiker, musste da nicht jede poetische Stimmung vor der nüchternen Tagesbeleuchtung der Gegenwart zerfliessen? Es war daher ein Meisterzug von Aeschylos, dass er die Handlung der „Perser“, die ja strenggenommen auf Griechenland hinweist, von Hellas nach Persien verlegte und dadurch dem misslichen Konflikte entging, hellenische Landsleute auf der Bühne etwas sagen lassen zu müssen, was die hellenischen Landsleute im Zuschauerraum vielleicht gar nicht oder anders empfunden hatten. Was aber ein Perserherz nach der Niederlage von Salamis bewegen musste, war in der Allgemeinheit leichter zu sagen, im einzelnen für den Griechen unkontrollierbar. Und zugleich wie musste es das Herz eines jeden Hellenen heben, von der Bühne herab zu erfahren, wie sich die Klage in der fernen asiatischen Königsburg unwillkürlich in ein Preislied auf seine Heimat verwandelte. Hier und da ist Aeschylos freilich ein wenig aus der Rolle gefallen, wie wenn er den Boten von dem Perserheer als dem „Barbarenheer“, von Salamis mit

auffallender Vertrautheit als Aias' Insel u. s. w. reden lässt. Auch musste das beim Historiker lobenswerte Bemühen, eine möglichst vollständige Übersicht über die kämpfenden Heeresteile und eine ebenso vollständige Verlustliste — wenigstens der Führer — zu geben, beim Dichtwerk die Illusion beeinträchtigen. Wir hören dann entweder leere Namen, die uns langweilen, oder liebe Namen, die unser Gefühl abziehen; und in beiden Fällen wird der klare Blick auf die Haupthandlung getrübt. Wildenbruchs in mancher Beziehung so lobenswerte Dichtungen „Vionville" und „Sedan" sind sprechende Beweise für unsere Ansicht.

Die Handlung verläuft noch einfacher als die der „Schutzflehenden". Zeigte sich dort in dem Erscheinen des Heroldes wenigstens der Ansatz zu einem Konflikt, so ist hier von einem solchen gar keine Rede. Die „Perser" sind gewissermassen eine grosse Szene in einem gewaltigen Drama, und diese Szene ist nach unserer modernen Auffassung durch die breiten epischen und lyrischen Partieen über Gebühr ausgedehnt. Aber gerade der epische Teil, der Bericht von der Schlacht bei Salamis, musste einem Griechenherzen immer wieder wohl thun; und wir wollen, um gerecht zu sein, nicht vergessen, dass Botenerzählungen an geschickter Stelle angebracht, lebhaft stilisiert und möglichst knapp gehalten, auch im neueren Drama als retardierende Momente, als Ruhepunkte nach dem allzu raschen Gang der Haupthandlung ihre Berechtigung erhalten haben. — Bei der Tendenz des Aeschylos, den inneren Zusammenhang seiner Trilogieen durch irgend eine Gestalt in jedem Einzeldrama zu verkörpern, wird es uns nicht schwer werden, im Schatten des Königs Dareios die „trilogische" Gestalt zu erkennen. Wie im ersten Drama der Gedanke ausgesprochen war, dass das Land östlich des ägäischen Meeres den Persern, westlich den Griechen bestimmt sei, so warnt hier der Schatten vor weiteren Eroberungsgelüsten, die nur zum Unglück führen können. Dieses Unglück ist im dritten Drama als eingetreten zu denken. — Ist die Sprache der „Perser" auch nicht gerade überraschend reich, so interessiert sie doch stets durch ihre feste Fügung und ein hier und da erscheinendes originelles Bild, wie wenn Dareios warnt:

Es setzt der Hochmut aufgeblüht die Ähre an
Der Schuld,

oder Xerxes klagt:

Der Ione bezwang uns,
Des Ionen meergewalt'ger Ares verriet uns,
Er erschien wie ein Schnitter im Thal
Am Gestade des Todes.

Joh. Jak. Bodmer, der bekannte Mäcen der jungen Wieland und Klopstock, hielt es zur Hebung des schweizerischen Patriotismus für geeignet, das Stück des Aeschylos in einen „Karl von Burgund" umzugiessen. Aber so löblich die Absicht sein mag und so genau sich die Nachahmung an ihr Vorbild anlehnt, vom Geiste des Aeschylos ist in diesem Bodmerschen Versuch so gut wie nichts mehr zu verspüren.

Bei dem Städtchen Anthedon in Böotien befindet sich die Glaukosgrotte, so benannt nach dem in einen Meerdämon verwandelten Fischer Glaukos, der, durch den Genuss eines Lebenskrautes des Todes unteilhaft, der Sage nach dort alle Jahre einmal erscheint, Unglück prophezeit und wehklagt, dass er nicht sterben kann. Wieder einmal sitzen Anthedonische Fischer am Strand; sie haben sich seither wegen der unzähligen Schiffe dieser Barbaren nicht hinausgewagt auf die offene See, da naht der Dämon, der ewige Jude der Griechenwelt; aber er ist nicht traurig, er verkündigt den andachtsvoll Lauschenden den Sieg der Hellenen über die Barbaren, der Griechen über die Karthager am Himerafluss. War dies wirklich, wie angenommen wird, der Inhalt des „Meerglaukos", des dritten Stückes der Persertrilogie, so muss nur auffallen, dass in dem zweiten so deutlich auf die Mardoniusschlacht hingewiesen worden war. Vielleicht löst sich der Widerspruch, wenn wir annehmen, dass Aeschylos in seiner ersten Bearbeitung das Hauptgewicht auf die Schilderung des Sieges bei Platää gelegt und den Sohn des gefallenen Mardonios nach Anthedon hat kommen lassen, während die zweite Bearbeitung, die ja der Überlieferung nach auf den Wunsch des Königs Hieron von Syrakus durch den Dichter in Sizilien gemacht wurde, den

Sieg der sizilischen Griechen am Himera an Stelle des Platääsieges behandelte. Der Rahmen des Dramas, die Szenerie und die Gestalt des als Bote sehr gut zu verwendenden Meergottes brauchte dadurch nicht alteriert zu werden.

Das Satyrspiel „Prometheus Feueranzünder“ endlich behandelte die Stiftung des Fackellaufs in der Vorstadt Kerameikos zu Athen. Prometheus hat auf dem Altar vor dem Eingang des Athenetempels ein grosses Festfeuer angezündet; der Satyr will die Flamme küssen und umarmen, wird aber von Prometheus gewarnt; darauf werden die Fackeln bereitet, angezündet und im Laufe davongetragen. Vielleicht ist der innere Zusammenhang dieses im übrigen wenig inhaltreichen Satyrspiels mit der Persertrilogie darin zu suchen, dass, wie hier durch die Helden von Marathon, Salamis und Platää dem Hellenenvolke die Himmelsgabe der nationalen Freiheit, so dort durch die That des Prometheus der Menschheit die geistige Befreiung gewährleistet wurde.

In eine trübere Atmosphäre führt uns die aus den Stücken Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben bestehende Ödipustrilogie, die mit dem Satyrspiel Sphinx 467 v. Chr. zur Aufführung kam und dem Dichter den ersten Preis eintrug. Ist doch kein Geschlecht an Verschuldung und Strafe, an herben, heftigen Charakteren reicher als die Familie des thebanischen Königs Labdakos, deren Dämon nicht eher ruht, bis alle ihre Glieder ihm zum Opfer gefallen. Homer hatte die Furchtbarkeit dieser Sage erst angedeutet; im Kyklos war sie ohne Zweifel mit epischer Breite behandelt worden. Aber erst einer so grossartigen Natur wie der des Aeschylos konnte es gelingen, das Schicksal eines ganzen Geschlechtes mit ergreifender Anschaulichkeit zu malen, und erst einem Sophokles war es gegeben, die erschütternden Vorkommnisse psychologisch zu vertiefen und, so gut es ging, zu begründen. Sehen wir nun zu, in welcher Weise sich zunächst Aeschylos mit dem ihn anlockenden Stoffe auseinandergesetzt hat.

Des Labdakos Sohn Laios hat durch die Entführung des schönen Chrysippos den Zorn von dessen Vater Pelops so sehr gereizt, dass ihn dieser verflucht und ihm den Tod durch den eigenen Sohn anwünscht. Bald darauf vermählt sich Laios mit

Jokaste, und als ihm ein Sohn geboren wird, häuft er auf die frühere Schandthat die neue, dass er dem Knaben die Füsse durchstechen und ihn im Kithärongebirge aussetzen lässt. Längst hält er ihn für tot; da kommt ihm irgendwoher ein Wort, das ihm sein Innerstes erbeben lässt: das Kind lebt noch! Mit diesem Moment begann wohl der „Laios". Der König eilt, sich Rats zu erholen, zu dem Delphischen Orakel; unterwegs wird er von einem Unbekannten erschlagen. Bald darauf naht den Thebanern ein noch ärgeres Schrecknis. Das Ungeheuer der Sphinx hat sich in der Nähe der Stadt gelagert und tötet alle Vorüberziehenden, welche ihre Rätselfragen nicht lösen können. In dieser Not verheisst der Königin Bruder, Kreon, der seither die Angelegenheiten der Stadt geführt, demjenigen, welcher Rettung bringt, mit der Hand der Königin den Thron. Endlich gelingt es einem des Weges daherkommenden Fremden — er nennt sich Ödipus — das Rätsel der Sphinx zu lösen. Sie stürzt sich vom Felsen herab; das Land ist gerettet; der Glückliche wird Jokastes Gemahl und König der Stadt.

Ödipus scheint unter dem Segen der Götter zu stehen; seine Regierung bezeichnet eine glückliche Friedensperiode und das Glück seines Hauses wird durch die Geburt zweier Söhne, des Eteokles und Polyneikes, und zweier Töchter, der Antigone und Ismene, vollständig. Da kommt die Pest ins Land. Die Zeichen der Götter, die Andeutungen des greisen Sehers Teiresias scheinen darauf hinzudeuten, dass der Mörder des Laios noch ungestraft sei. Ödipus beginnt nachzuforschen und erkennt endlich — sich selbst als den Mörder seines Vaters und zugleich als den Gatten seiner Mutter Jokaste. Diese erhängt sich; Ödipus reisst sich die Augen aus, verflucht sich und seine Kinder und findet endlich in Attika Sühne und Tod.

Es ist nicht mehr mit Bestimmtheit zu sagen, in welchem Moment das Drama „Ödipus" des Aeschylos einsetzte. Vielleicht, dass der Dichter das Wüten der Pest als Anfangspunkt nahm und die Handlung bis zur Blendung des Königs und der Verfluchung seiner Kinder fortführte; oder, dass er die Handlung da beginnen liess, wo Ödipus schon den Gräuel an sich selbst

vollbracht und nun, ein antiker Lear, unter seinen Kindern lebt, und mit Ausführlichkeit darstellte, wie die Söhne den Vater hart halten, wie er sie, da sie die Prunkgefässe seines Schatzes brauchen und später ihm gar statt der Ehrenstücke vom Opfer Knochen vorsetzen, zum zweiten und zum dritten Male verflucht, ihnen wünschend, „dass sie sich mit dem Schwert in ihr Erbe teilen sollen", dann, ein gebrochener Greis, auswandert und in Attika mit den Göttern versöhnt stirbt. Möglich, dass der Dichter dann als Schlussszene den ausbrechenden Zwist der Brüder darstellte, der von selbst auf das dritte Stück der Trilogie, die „Sieben gegen Theben", hinwies. Da er übrigens, wie wir schon erfahren haben, einmal wegen Enthüllung der Mysterien vor Gericht gezogen worden ist, liegt es sehr nahe anzunehmen, dass Aeschylos bei der Weihe des Ödipus ein paar Worte zu viel gesagt hat.

Die Handlung der „Sieben gegen Theben" spielt auf der alten Königsburg, der Kadmea, vor den Pforten des Herrscherpalastes, aber der Kampf, der während des Stückes um die Mauern tobt, tritt uns nur in Botenberichten und den Stimmungsreflexen des Chores nahe. Zu dem vor der Hofburg harrenden thebanischen Volk ist eben der Herrscher Eteokles getreten, es zu mutigem Ausharren zu ermahnen. Da meldet ein Bote, den der Fürst als Späher ausgesandt, wie eben die sieben Gegner sich durch feierliche Eide verpflichtet, entweder Kadmeas Veste zu vertilgen oder selbst zu sterben, und jetzt gerade die sieben Thore durchs Loos unter sich verteilt haben. Mit der Bitte an Eteokles, dass er ihnen die besten Kämpfer entgegenstellen möge, entfernt er sich wieder, seines Amtes weiter zu warten. Eteokles tritt in den Palast zurück, und nun lässt der hereineilende Chor der Jungfrauen seinen Gefühlen freien Lauf, indem er die einzelnen hinter der Szene zu denkenden Momente des feindlichen Angriffs mit lautem Geschrei begleitet. Der auf ihr Rufen aus der Burg getretene Herrscher gebietet ihnen Schweigen, dass ihr weibisches Gestöhn nicht auch die Kraft der Männer lähme; und wenn die für unser Gefühl etwas zu ausgesponnene Szene, in welcher der Mann mit dem Weibe paktiert, etwas ans Lächerliche Streifende hat, so ist doch in ihr der Gegensatz zwischen der weiblichen

Hilflosigkeit und der wachsenden Seelenstärke des Herrschers anschaulich geschildert. Der unterdessen zurückgekehrte Späher meldet nun, welche argivischen Helden gegen die einzelnen Thore vorrücken. Da ist Tydeus, tobend wie ein Drache in Mittagsglut; der Riese Kapaneus, der die Stadt zu verbrennen heranschnaubt; Eteoklos, der geschworen, selbst Ares stürze ihn nicht vom Turm; ein zweiter Riese, Hippomedon mit Namen; der kriegsmutige Parthenopäos mit dem holden Angesicht, kaum zum Manne erblüht. Ihnen schliesst sich der Wahrsager und Fürst Amphiaraos an, der wider Willen in den Krieg gezogen ist und den Übermut der Belagerer schon oft gezüchtigt; denn, sagt der Bote (und bei der ersten Aufführung deuteten die Zuschauer sofort auf den alternden Aristides):

Nicht scheinen, nein, der Beste will er sein.

Eteokles stellt allen ebenbürtige Männer gegenüber; und wie der Bote als den gegen das siebente Thor ausziehenden Fürsten seinen Bruder Polyneikes genannt, auf dessen Schild Dike, einen Mann an der Hand führend, dargestellt ist, da erkennt er das blutige gottgewollte Geschick seines Hauses und beschliesst, sich ihm selbst zu stellen:

O gottverblendetes, o du gottverworfenes
Und allbeweintes, mein Geschlecht des Ödipus!
Weh mir! des Vaters Flüche werden jetzt erfüllt!
Doch nicht zu weinen und zu jammern ziemt sich mehr,
Auf dass erzeugt nicht werde noch unsel'grer Gram!
Mit rechtem Namen Neid- und Haderreich genannt,
Wird bald erkannt sein, wohinaus sein Wappen zielt
Und ob ihn heimführt jene goldgeprägte Schrift,
Die mit dem Wahnwitz seines Sinns im Schilde prahlt.
Ja, wenn ihm Zeus' jungfräulich Kind, wenn Dike ihm
Gedank' und Thaten lenkte, dann vielleicht geschäh's;
Doch nicht, da er des Mutterschosses Nacht verliess,
Nicht seiner Kindheit, noch da er zum Jüngling wuchs,
Nicht als der Wangen erstes Haar sich dichtete,
Niemals hat Dike sein geachtet noch gehört.
Und jetzt zum Elend seines Vaterlandes gar
Wird sie, ich weiss es, nimmermehr ihm nahe sein;

Nein, eine Lüge wahrlich wär' ihr Name dann
Gerechtigkeit, und frechstem Frevler beigesellt.
Darauf vertrauend geh' ich, stelle gegen ihn
Mich selbst; wer anders könnte mehr gerechter gehn?
So Fürst dem Fürsten, Bruder meinem Bruder, Feind
Dem Feind entgegen geh' ich. — Reicht mir schnell den Speer,
Die Doppelschienen und des Steinwurfs sichre Wehr!

(Droysen.)

Vergebens bemüht sich der Chor ihn zurückzuhalten: das Schicksal des Labdakidenhauses soll sich erfüllen. Dieser Gedanke bemächtigt sich der Jungfrauen so gewaltig, dass vor ihrem geistigen Auge die ganze Reihe der düsteren Gestalten dieses Hauses gespenstergleich, schon in die Zukunft düstere Schatten werfend, vorüberzieht. Und schon ist das Schreckliche geschehen; der Bote kann zwar die Befreiung der Stadt melden, aber die königlichen Brüder sind, sich gegenseitig durchbohrend, gefallen. Dem Trauerzug, der ihre Leichen geleitet, schliessen sich, aus dem Palast hervortretend, in Trauergewänder gehüllt, die Schwestern der Erschlagenen, Antigone und Ismene, an; und nun ergiesst sich der Chor, den die Schwestern sekundieren, in eine — opernhaft gearbeitete — Totenklage. Sie werden aufgestört durch das Nahen des Heroldes, der den Beschluss des Volksrats verkündigt, dass Eteokles feierlich bestattet werden, Polyneikes' Leiche dagegen der Grabesspenden entbehren solle. Demütig schweigend fügen sich die Jungfrauen, auch Ismene, dem wider die heiligste Sitte verstossenden Befehl; nur in Antigone bäumt sich das sittliche Bewusstsein gegen diese Knechtung des Willens. Kühn tritt sie vor und spricht:

Ich aber sage dies des Volkes hohem Rat:
Wenn diesen denn kein andrer mitbegraben will,
Will ich ihn doch begraben, will die Gefahr verschmähn,
Zu bestatten meinen Bruder; nimmer scheu' ich mich,
So ungehorsam mich zu weigern des Gebots.
Ein Grosses ist's, geboren sein von einem Schoss
Der armen Mutter, eines schuldigen Vaters Blut!
Drum, meine Seele, gern dem Ungernfrevelnden
Weihe lebend dich dem Toten treu und schwesterlich!

Nein, diesen Leichnam soll der hungerwilde Wolf
Mir nimmermehr zerfleischen; hoffe keiner das!
Nein, selbst bereiten will ich, ob ein Mädchen auch,
Die fromme Grabesweihe und ein frommes Grab,
Will tragen ihn in meines Byssoskleides Schoss,
Ihn selbst bestatten. Wehren soll es keiner mir. (Droysen.)

Scheint nicht dieser Schluss des Dramas nochmals auf eine Fortsetzung hinzuweisen?

Aber — diese Schlussszene ist nicht Äschyleisch. Die ganze, man könnte sagen, sophistische Art der Stichomythie erinnert zu deutlich an eine spätere Zeit und sticht in stilistischer Beziehung so sehr von der einfachen, biederen Führung der Handlung ab, dass wir vermuten möchten, das ursprüngliche Stück des Aeschylos habe mit der Totenklage abgeschlossen, später aber, als die Aufführung einzelner Dramen zur Regel geworden, sei diese letzte Szene weniger als Bindeglied, sondern vielmehr als Effektstückchen angehängt worden. Abgesehen von derselben, die echt dramatisch gehalten ist, ist der Charakter der „Sieben" ebenfalls vorwiegend lyrisch-episch; der Beschreibung der Schlacht bei Salamis in den „Persern" entspricht hier der Bericht des Spähers von den sieben gegen die Stadt heranziehenden Fürsten, in dem die Spuren antiker Heraldik von besonderem Interesse sind. Es geht nämlich aus der Beschreibung der Schilde der Kämpfenden mit Sicherheit hervor, dass die aus dem Orient stammende Sitte, den Schild mit „sprechenden" Bildern zu schmücken, auch in Griechenland nicht ungeübt, jedenfalls dem Dichter der „Sieben" sehr bekannt war. Die Sprache des Dramas, das nach einem Ausspruche des Gorgias der Kriegsgott selbst dem Aeschylos eingegeben, ist schlicht und kräftig, nicht sehr bilderreich, wenn auch solche (ein originelles v. 370: So eilen radgleich, seht, die Speichen seines Schritts!) nicht fehlen. Es ist ein feiner Zug des Dichters, dass er der sich immer kräftiger darstellenden Heldengestalt des Eteokles einen weiblichen Chor gegenüberstellt; fein und zugleich so natürlich, da die Männer und Jünglinge während der ganzen Handlung auf den Mauern der Stadt gedacht werden müssen. Sophokles wurde von demselben Gefühl geleitet, als er in seinen „Trachinierinnen"

dem gewaltigsten Helden der griechischen Sage, Herakles, einen Frauenchor gegenüberstellte.

Wenn es ein wesentliches Moment in der Trilogie war, dass die Sphinx sich in den Abgrund stürzte, so konnte dieses „schöne Unheil“ in dem Satyrspiel „Sphinx“ nicht mehr gut lebend auftreten. Vielleicht aber findet irgend jemand ihren Balg und schreckt damit vorüberziehende Wanderer, vor allem die thörichten Satyrn. Doch lässt sich darüber nichts Bestimmtes sagen, da nur zwei Verse erhalten sind.

Die grossartigste und tiefsinnigste Tragödie nicht nur des Aeschylos, sondern des gesamten griechischen Altertums ist der „Gefesselte Prometheus“, das Mittelstück einer Trilogie, deren erster und dritter Teil, „Prometheus, der Feuerholer“ und „die Erlösung des Prometheus“ verloren gegangen sind. Aeschylos wagt mit dieser Trilogie einen Griff in die tieferen Fragen der Menschheit, welche die Griechenwelt zwar schon längst beschäftigt hatten, aber doch erst seit dem Erscheinen der ionischen Naturphilosophen in den Bereich wirklich philosophischen Denkens gebracht worden waren. Schon Hesiod weiss von einer Folge der Zeitalter zu erzählen; Uranos wird von seinem Sohne Kronos, dieser wiederum von seinem Sohne Zeus gestürzt. Aber nirgends taucht die Frage auf, welches Recht wohl dem Sieger zum Sieg verholfen habe. Die Auffassung ist rein kosmogonisch. Aber dabei kann sich der denkende Verstand nicht beruhigen. Man beginnt nach dem Urgrund der Dinge zu forschen, und bei jedem Schritt vorwärts erblasst der Glaube an die alten Götter. Zuletzt gilt das, was von ihnen erzählt wird, nur als ein schönes, aber durchaus nicht getreues Bild der Wirklichkeit. In dieser Zeit steht als der letzte grosse Vertreter des gläubigen Griechentums sein erster Tragiker. Als ein frommer Dichter zeigt er sich auch in seinem „Prometheus“. Freilich hat er sich klar gemacht, dass die Prometheussage, so wie sie uns Hesiod überliefert, religiös wertlos sei, darum bildet er sie in etwas um, in der Absicht, sie vertiefend zu rechtfertigen. Aber indem der Dichter den gewagten Schritt that, die Götter, die seither nur im Epos gelebt, in dramatischer Anschaulichkeit und in der Entwickelung ihrer Charaktere

vorzuführen, musste er sie vermenschlichen, er musste — was er schliesslich ja auch wollte — den Sieg der neuen Herrscher anders als theogonisch, er musste ihn als eine ethische Notwendigkeit darstellen, als eine Theogonie der sittlichen Weltordnung. Indem er so das fortschreitende Werden, die Entwickelung der Welt anerkennt, spricht er dichterisch dasselbe aus, was Heraklit vielleicht in seinem Πάντα ῥεῖ (Alles ist in ewigem Flusse begriffen) mit inbegriffen hatte.

Auch nach der älteren Sage ist Prometheus ein Gott, welcher des Feuer aus dem Himmel, wo es nach dem Glauben verschiedener Naturreligionen zu Hause ist, auf die Erde bringt. Das Feuer ist dem Geiste verwandt, zugleich Mittel und Sinnbild aller Kunst und Bildung. So ist also Prometheus als Spender des Feuers zugleich der Begründer aller menschlichen Kultur. Gerade dadurch aber gerät er in einen Zwiespalt mit Zeus, dem Gott der Natur, welche er ja den Menschen bändigen gelehrt hat. Prometheus ist Titane, Sohn des Japetos, und steht schon deshalb in einem natürlichen Gegensatz zu Zeus, der die Titanen bezwungen und in den Tartaros geworfen hat. Dieser Gegensatz spiegelt sich zunächst in der naiven Erzählung, dass Prometheus dem Zeus das Fleisch und die Knochen eines Opferstiers, beides gesondert verhüllt, zur Auswahl vorlegt. Der über diese versucherische List erzürnte Gott nimmt den Menschen das Feuer, worauf Prometheus es in einem hohlen Stabe wieder heimlich aus dem Himmel entwendet. Nun straft Zeus die Menschen dadurch, dass er ihnen ein verführerisch schönes Weib, Pandora — die griechische Eva — auf die Erde sendet, die des Prometheus täppischer Bruder Epimetheus (Nachbedacht) als Frau heimführt. Diese bringt dadurch, dass sie an einem ihr mitgegebenen Zauberfass den Deckel hebt, alle Übel auf die Erde; den Prometheus aber fesselt Zeus an eine Säule, wo ihm alltäglich ein Adler die Nachts nachwachsende Leber (den Sitz der Gelüste) zerfleischt. Später erlegt Herakles den Adler und befreit mit Zeus' Genehmigung den schuldigen Titanen.

Viel gewaltiger, gross und rein, steht der Prometheus des Aeschylos da, nicht ein Empörer gegen die legitime Herrschaft,

sondern selbst der Vertreter der Legitimität gegen die übermächtige Gewalt des Emporkömmlings Zeus. Wir können freilich nur vermuten, wie Aeschylos im „Prometheus Feuerholer“ die Sage gewendet. Als der Kampf zwischen den Titanen und den „jungen Göttern“ ausbricht, hat der Titane Prometheus, der von seiner zukunftkundigen Mutter Themis den Gang der Dinge erfahren, sich dem Zeus angeschlossen, der solch' eine Bundesgenossenschaft mit Freuden annimmt. Nachdem er den Sieg errungen, teilt er die neuen Ämter aus. Aber er will jede Spur der früheren Weltordnung vertilgen, und so sollen auch die Sterblichen vernichtet worden. Prometheus tritt für sie ein und rettet sie. Aber sie leben ein elendes Dasein, jeder Unbill der Witterung hilflos ausgesetzt. Damit sie den Kampf ums Dasein bestehen können, müssen sie das Feuer haben, den Inbegriff aller technischen Fertigkeiten. Prometheus entwendet einen Funken des himmlischen Feuers und bringt es in einer Ferulstaude zur Erde hinab, zugleich erhebt er durch die geistige Gabe der Hoffnung den Blick der seither tierisch am Boden haftenden Menschen. Mit diesem, wahrscheinlich von Hermes beobachteten und von ihm verratenen, Feuerraub hat Prometheus dem Willen des Zeus getrotzt und damit, von dessen Standpunkt, eine Schuld auf sich geladen, die Strafe heischt. Aber ist Prometheus wirklich schuldig?

Auf diese Frage gibt uns die erhaltene Tragödie, der „Gefesselte Prometheus“ Antwort, zugleich ein sprechender Beleg für die Behauptung, dass die athenische Dekorationskunst damals schon recht entwickelt sein musste. Die Szene zeigt ein felsiges Meeresufer, links die offene See, rechts wildes Geklüft. Von rechts her kommen Hephästos und seine Diener Kraft und Gewalt, den gefesselten Titanen hereinführend. Sie haben die Aufgabe, ihn hier an den Felsen anzuschmieden. Nur ungern hat sich Hephästos dazu verstanden; mit tiefem Schmerz wendet er sich an den schweigenden Gefangenen:

O du, der weisen Themis hochverständ'ger Sohn,
Mit Widerstreben soll ich dich Widerstrebenden
Unlösbar schmieden hier an menschenöd' Geklüft,

Wo nie Gestalt, nie Stimme eines Menschen dir
Sich naht, vom klaren Strahl der Sonne dir gedörrt
Der Glieder blühende Kraft dahinwelkt; vielersehnt
Hüllt dann den Tag dir ein die buntgewand'ge Nacht,
Schmilzt dann den Frühreif wieder fort der Sonne Blick.
So stets von jedem Elend jeder Gegenwart
Wirst du gequält; da ist niemand, der helfen kann.
Den Dank gewinnt dir deine Menschenfreundlichkeit,
Der Gott du, vor dem Zorn der Götter ohne Scheu
Den Menschen Ehren über Recht hinaus gegönnt.
Drum wirst du Hüter dieses öden Felsens sein,
Richtaufgefesselt, schlaflos, ungebeugt das Knie,
Wirst viele Jammerklage, vieles Weh und Ach
Vergebens schrein; denn unerbitterlich zürnet Zeus;
's ist streng ein jeder, der in neuer Macht regiert. (Droysen.)

Von dem etwas ungeduldigen Kraft aufgefordert kettet ihm nun Hephästos die beiden Hände an den Felsen, treibt ihm einen Eisenkeil durch die Brust und legt ihm einen ehernen Gürtel um die Hüften. Während dieses ganzen Vorgangs s c h w e i g t Prometheus. Erst nachdem seine Peiniger gegangen, öffnet er den Mund, um Äther, Luft, Quellen, Erde und Sonne zu Zeugen der grausamen Strafe zu machen, welche er für seine Wohlthaten an dem Menschengeschlecht geerntet hat. Aus diesem Brüten reisst ihn die Ankunft der auf einem vogelbespannten Wagen nahenden Okeaniden. Auf ihre mitleidige Frage nach seiner Schuld erzählt er ihnen mit ruhiger Würde, wie auf seinen Rat Zeus den Kronos in den Tartaros gestürzt, dann die neuen Ämter und Ehren verteilt habe; und wie er dann, da Zeus für die armen Menschen keine Rücksicht gekannt, für sie eingetreten und dafür, dass er ihnen die Hoffnung und das Feuer gegeben, zu dieser Strafe verurteilt worden sei. Begierig, auch sein zukünftiges Los zu vernehmen, sind sie auf den Boden herabgeschwebt; da reitet Okeanos selbst auf gaukelndem Flügelmeerross heran. Ein gutmütiger, aber schwacher Herr, eine Art von Polonius, rät er dem Titanen von seinem Trotz zu lassen, aber ohne Erfolg. Birgt dieser doch in seiner Brust ein ihm von der Mutter einst mitgeteiltes Geheimnis, dessen Enthüllung allein, wie er weiss, den Thron des Zeus erhalten und diesen schon zwingen wird, nachgiebig zu sein. Nachdem sich Okeanos ent-

fernt, öffnet Prometheus den mitfühlenden Mädchen sein Herz und enthüllt ihnen stufenweise seine Wohlthaten an dem Menschengeschlecht, das er, kurz gesagt, mit dem Geiste die Natur überwinden gelehrt hat. Dafür hat er der Herrschsucht des Naturgottes Zeus zum Opfer fallen müssen. Mit tiefer Sinnigkeit führt der Dichter in der folgenden Szene ein anderes Opfer des Gewaltherrschers, die durch seine Liebe wahnsinnig gewordene Tochter des Inachos, Io, ein. Zeus hat, sie vor den Nachstellungen seiner eifersüchtigen Gemahlin Hera zu schützen, das arme Mädchen in eine Kuh verwandelt, aber die Göttin der Ehe jagt sie nun mit der Bremse des Wahnsinns durch die Welt. So tritt hier die Unglückliche dem Unglücklichen gegenüber. Er offenbart ihr die weiteren ihr noch beschiedenen Irren, bis sie einst in Ägypten Ruhe finden werde, zugleich offenbart er dem Chor, dass ein später Enkel der Unglücklichen, der „Held des Bogens", ihn selbst befreien werde, womit zugleich die Rettung des Zeus, dem aus einer gewissen Ehe der Untergang drohe, ermöglicht sei. Von Wahnsinn gepeitscht ist Io weiter gestürzt. Aber Zeus hat — vielleicht schon am Ende des ersten Dramas der Trilogie — auch schon etwas von der ihm durch seine Vermählung drohenden Gefahr vernommen, drum sendet er jetzt seinen Boten Hermes, von dem Trotzigen eine blanke Antwort zu fordern. Aber bei diesem Gott mit dem eisernen Willen kommt er schlecht an:

's ist keine Marter, keine List, mit der mich Zeus
Bewegen könnte, ihm zu sagen, was ich weiss,
Es sei zuvor denn dieser Fesseln Schmach gelöst!
Darum so fahre nieder sein blitzzuckender Strahl,
Im weissgeflügelten Schneegestöber, im donnernden
Erdbeben schwindle, stürze das All rings wild gemischt,
Es soll mich doch nicht beugen, je ihm kund zu thun,
Wer ihn hinab einst stürzt von seinem Königtum!

(Droysen.)

Hermes droht mit Versenkung in den Tartaros, mit der Sendung von Zeus' Adler, der ihm die Leber abweiden soll so lange, bis ein Gott sich bereit erkläre, für ihn in den Hades hinabzusteigen. Umsonst. Ein Schwirren in der Luft kündet das

Erdbeben an, und während Prometheus die folgenden Worte spricht, versinkt er im Abgrund:

Schon wird es zur That, was gedroht uns ward,
Es erbebet das Land,
Und der Donner, er brüllt dumpfhallend empor,
Und es zuckt und es zischt der geschlängelte Blitz
Sein Flammengeschoss; auf wirbeln den Staub
Windstösse; daher, wie im Taumel gejagt,
Rast allseits Sturm; in einander gestürzt
Mit des Aufruhrs Wut, mit Orkanes Geheul
In einander gepeitscht stürzt Himmel und Meer!
Und solch ein Gericht,
Mich umtost, mich umschlingt es von Zeus mir gesandt
Und erfüllt mich mit Graun!
O Mutter, du heilge Macht! der du trägst,
O Äther, der Welt allsegnendes Licht,
Seht, welch' Unrecht ich erdulde! (Droysen.

So steht in diesem gewaltigen Drama, in dem nur Götter spielen, in dem die höchsten menschlichen und göttlichen Interessen verhandelt werden, Prometheus da als ein königlicher Dulder, ein unschuldiger Held, der dafür leidet, dass er der Menschheit Gutes gethan. Und er hat sich der Menschen nicht angenommen aus selbstischen Gründen, etwa weil sie, wie eine weit spätere Form der Sage will und auch der jugendliche Goethe dichtete, seine Geschöpfe sind; nein, was er an ihnen thut, thut er aus reiner Liebe. Ist er aber unschuldig, so ist Zeus der Tyrann, der Schuldige. Und dieser soll siegen? Wie reimt sich das mit der göttlichen Weltordnung, wie namentlich mit der so oft gepriesenen Frömmigkeit des Aeschylos? Zeus ist hier nicht der erhabene Vater der Menschen und Götter, wie ihn Homer gebildet. Er ist die Personifikation der Naturgewalt, welcher in Prometheus der verkörperte Gedanke und als dessen innerster Lichtpunkt das sittliche Bewusstsein entgegentritt. Im Kampf mit Prometheus läutert und wandelt sich Zeus, das Naturgesetz wird zum Vernunftgesetz. Und insofern ist der befreite Prometheus zugleich der befreite Zeus, befreit aus einer blinden Naturgewalt zu einer vernünftigen Gottesmacht. Diese Umwandelung vollzieht sich durch

die Dulderstärke des Prometheus, dessen innerste Kraft die Liebe ist. Und in diesem Sinne darf man mit gutem Recht die Promethie eine Vorahnung des Christentums nennen.

Die Befreiung des Dulders war in dem verlorenen dritten Stück dargestellt. Es kümmerte die riesenhafte Phantasie des Dichters nicht, dass sich die Handlung desselben einige tausend Jahre nach derjenigen des „Gefesselten Prometheus“ abspielen musste. Prometheus ist, so müssen wir annehmen, längst wieder aus der Tiefe zum Tageslicht emporgehoben und leidet die grause von Hermes angekündigte Qual, die ihm der seine Leber zerreissende Adler bereitet. Seine Kraft ist gebrochen, er verlangt nach Frieden, den die übrigen Titanen längst, von Zeus befreit und mit ihm ausgesöhnt, gefunden haben. Aber von seinem Eid will er nicht lassen: erst Befreiung, dann Versöhnung! Auch Zeus ist durch einen Eid gebunden. Er hat geschworen, den trotzigen Titanen erst dann zu befreien, wenn einer der Unsterblichen sich anbiete, für ihn in den Hades zu gehen. Unterdessen hat aber Alkmene den Herakles geboren, der als Befreier durch die Welt zieht und, da er auf seinen Wanderungen auch zu Prometheus gelangt, den furchtbaren Adler erlegt. Da zugleich der göttliche Chiron, den Herakles wider Willen mit seinem Pfeil verwundet hat, sich bereit erklärt, für Prometheus in die Unterwelt zu gehen, kann Zeus ihn lösen, und zum Dank dafür warnt der nunmehr Befreite den Vater der Menschen und Götter vor seiner Vermählung mit der Okeanide Thetis, die ihm Unglück bringen werde. Prometheus wird in die Verssammlung der Olympier eingeführt, wo er mit dem eisernen Ring am Finger zum Symbol seiner Strafe erscheint; Thetis aber wird dem sterblichen Peleus vermählt. Mit dem Hochzeitszuge wird dieses dritte Drama der tiefsinnigsten Trilogie abgeschlossen haben.

Man hat den „Prometheus“ zu den älteren der erhaltenen Aeschyleischen Stücke gerechnet und konnte dafür neben formalen Gründen die Thatsache geltend machen, dass der Dichter wie ein kühner Neuerer die frühere Form der Prometheussage zerbrochen und eine andere an deren Stelle gesetzt hat. Derartige Umsturzideen pflegen der Jugend zu eignen. Wenn man aber auf der anderen Seite die geistige Tiefe des Werkes beachtet, wird man nicht

umhin können, es in die reifste Manneszeit des Dichters zu legen. Goethe hat zwar als Jüngling die ersten Szenen des „Faust“ entworfen und bald darauf sich an den Prometheusstoff gewagt, aber die Idee der Entwickelung des einzelnen Menschen, wie hier im „Prometheus“ des Aeschylos die Idee der Entwickelung der ganzen Welt, ist doch erst dem Goethe aufgegangen, der über das Fastnachtstreiben seiner Jugend längst hinaus war.

Ein glückliches Geschick hat uns eine Trilogie des Aeschylos, die im Frühjahr 458 v. Chr. aufgeführte Oresteia, vollständig erhalten. Ist dieses gewaltige Werk schon dadurch für uns von grösstem Interesse, dass es in die letzte Lebenszeit des Dichters fällt und in grösserer Entwickelung der Handlung und ausgeführterer Charakteristik die deutlichen Einwirkungen der Fortschritte zeigt, welche die Tragödie durch Sophokles gemacht, zugleich ein staunenswertes Zeugnis für die ungebrochene Phantasie des siebenundsechzigjährigen Mannes, so muss es uns ausserdem als das einzige erhaltene Muster, aus dem wir die trilogische Kompositionsweise des Dichters kennen lernen können, besonders wertvoll sein. Dem gleichen Sagenkreis entnommen, sind diese drei Tragödien auf das Motiv der Blutschuld im Pelopidenhause aufgebaut; ihre Idee, ihre Tendenz ist die Aufhebung der Blutrache durch gesetzliche Ordnungen.

Die Trilogie setzt die Erlebnisse und Begebenheiten in der Familie des Heerkönigs Agamemnon vor seiner Rückkehr aus dem trojanischen Kriege als bekannt voraus. Agamemnon hat vor der Abfahrt nach dem feindlichen Gebiet seinem Ehrgeiz durch die Opferung seiner und der Klytämnestra Tochter Iphigenie frevelhaft gefröhnt. Dadurch hat er den unversöhnlichen Hass der Mutter und Gemahlin auf sich gezogen und diese vermocht, sich während seiner zehnjährigen Abwesenheit seinem Vetter Aegisthos, dem Sohn des von Atreus einst gemisshandelten Thyestes, zu ergeben. Wir sehen, der Boden, auf den wir hier treten, ist mit Blut gedüngt. Die Geister der Ermordeten schreien nach Rache, und diese soll sich denn auch an dem jetzt lebenden Geschlecht in der furchtbarsten Weise vollziehen. Mit diesen Voraussetzungen beginnt der Agamemnon.

Die Szene spielt sich vor dem Königspalast zu Argos ab. Rechts im Hintergrunde liegt die Stadt, links die Landschaft und das Meer. Mit dem Sinken des Vorhangs erblickt man auf dem flachen Dach des Palastes den Wächter, wie er, liegend aufgestützt, in die Ferne hinausspäht. Schon ein Jahr lauert er auf die Feuerzeichen, die den Fall Ilions verkündigen sollen. Käme der Herr doch bald zurück, die Ordnung im Hause wieder herzustellen! Da loht eine Flamme vom Gipfel des benachbarten Arachnaion auf; die glückverheissende Nachricht ist da! Eilig entfernt er sich, die Herrin davon in Kenntnis zu setzen. Während dessen ist der Chor argivischer Greise aus der Stadt zur Burg heraufgezogen. Ihr erstes Lied gilt dem blutigen Krieg der Danaer und der Troer, an dem teilzunehmen sie ihr Alter verhindert hat und von dessen glücklichem Ausgang sie noch nichts wissen. Nachdenklich lassen sie die Anfänge des Kriegszuges nochmals vor ihrem geistigen Auge vorüberziehen, ein warnendes Wort des Sehers Kalchas in bezug auf das Geschick des Herrschers und die lebendige Erinnerung an die Opferung der lieblichen, unschuldigen Iphigenie flösst ihnen Angst vor der Zukunft ein. Aber zunächst sollen die Nebel ihrer Sorge vor einem Sonnenblick zergehen. Klytämnestra, die schon während des Gesangs mit Schalen und Krügen tragenden Dienerinnen aus dem Hause getreten war, sich aber wieder von der Bühne entfernt hatte, um an verschiedenen Altären zu opfern, kommt jetzt zurück, den Alten die frohe Botschaft selbst mitzuteilen. Ein wundervoller Lobgesang auf Zeus ist die Antwort des Chores. Dem mit der Nachricht von der baldigen Ankunft des siegreichen Herrschers eintretenden Herold antwortet die listengeübte Königin mit einer solchen Kunst der Verstellung, dass auch der Wissende an ihr irre werden könnte:

Was gäb' es auch
Für eine Gattin süsseres als den Tag zu schaun,
Wo ihrem Mann, der glücklich heimkehrt aus dem Feld,
Das Thor sie aufthut! Also sprich zu meinem Herrn:
Zu kommen mög' er eilen vielersehnt der Stadt;
Sein treues Weib im Hause find' er heimgekehrt
Wie er's verlassen, als des Hauses Wächterin,

Ihm edlen Sinnes, allen Bösgesinnten feind,
In allem andern noch sich gleich, von ihrer Hand
Kein Siegel drinnen während all der Zeit verletzt,
Noch weiss von Wollust, von verbotener Heimlichkeit
Mit fremdem Manne mehr ich denn vom Bad des Stahls!
Ein solcher Selbstruhm, ganz der Wahrheit nur gemäss,
Ist tadellos zu sprechen für ein treues Weib. (Droysen.)

Wie ein erster Schatten streicht über diese scheinbar so sonnige Szene der Bericht des Heroldes von dem Unwetter, das die heimkehrenden Helden auf dem Meer überfallen. Das ganze Geschwader ist vom Sturm auseinandergefegt worden; namentlich fehlt jede Nachricht über das Schicksal des Menelaos. Das gibt dem Chor Veranlassung, sich über das durch Helena verursachte Unglück gründlich auszusprechen. Mag uns das hier nicht gerade am Platze erscheinen, so hatte der Dichter jedenfalls seinen Grund, ein Motiv der Sage aufzufrischen, auf das er später die Handlung des Satyrspiels „Proteus" aufzubauen gedachte. Nun kommt der Glanzpunkt des Dramas. Agamemnon zieht, von Kriegern begleitet, auf prachtvollem Triumphwagen in die Orchestra ein; er stehend, neben ihm sitzt die troische Königstochter Kassandra. Das prunkvolle Erscheinen des Königs, die Erregung seines Gemüts in dem Augenblick, da er seine Burg wieder sieht, der herzliche Gruss des treuen Chores, die verstellte Begrüssung der schuldbeladenen Gattin, der er in den Palast folgt, um nicht wieder lebend daraus hervorzukommen — diese ganze inhaltreiche, gleichsam nur vorüberschwebende Szene übt eine magische Wirkung aus. Zunächst begrüsst der Chor den Zurückkehrenden mit der Beteuerung seiner Treue und nicht ohne die verschleierte Mahnung, Agamemnon möge vor geheuchelter Freundschaft auf der Hut sein. Der König antwortet mit einem Gruss an Argos, die heimischen Götter und die Bürger. Während seiner letzten Worte ist Klytämnestra aus dem Palast getreten. Mit heuchlerischer Freude begrüsst sie den Gatten, entschuldigt die Abwesenheit des kleinen Orestes mit ihrer Sorge für sein Leben und bittet jenen dann mit schmeichlerischen Worten, über einen ausgebreiteten Purpurteppich in sein Haus einzutreten:

Nun, o du mein teures Haupt,
Steig' mir von deinem Wagen; auf die Erde nicht
Setz' deinen Fuss, Herr, den Zertreter Ilions!
Was säumt ihr, Mägde, denen aufgetragen ist
Die Decken hinzubreiten über seinen Weg!
Sei schnell ihm purpurüberdeckt der Gang zum Haus,
Dem ungehofften, dass ihn Dike leiten mag;
Das Andre wird mein unermüdlich Sorgen dann
Gerecht, so Gott will, auch erfüllen, wie es muss! (Droysen.)

Agamemnon weist wie in einer dunklen Ahnung das Betreten des Purpurs ab, aber die Gattin weiss ihn so süss zu überreden, dass er endlich nachgibt und, das bisher stumm auf dem Wagen sitzende Mädchen ihrer Sorgfalt empfehlend, den Unglücksschritt in sein Haus thut. Wir ahnen, und der Chor spricht diese Ahnung auch gleich nachher aus, wie das Gebet, mit dem sich Klytämnestra entfernt:

Zeus, Zeus Vollender, mein Gebet vollende jetzt;
Du leite gnädig, was du willst vollendet sehn!

gemeint ist. Aber schon erscheint die Königin wieder. Ihr rachebrütender Sinn begnügt sich nicht mit e i n e m Opfer: der Gatte soll fallen und mit ihm zugleich die Buhlerin, die er aus Troja mitgebracht. Ist aber Kassandra wirklich schuldig? Früh mit dem Seherblick begabt, hat sie sich des einzigen Vergehens anzuklagen, Apollons, des Gottes, Liebe getäuscht zu haben und rein geblieben zu sein. Seitdem hat der Fluch des göttlichen Liebhabers auf ihr gelastet und niemand in Troja hat ihrer warnenden Stimme, die das klar vor ihren Augen liegende Unglück prophezeite, Glauben geschenkt. Im Gegenteil, man hat die Unglücksseherin verlacht. Nun ist alles eingetroffen, und sie, die Königstochter, ist des Siegers Sklavin geworden. Schwermütig blickt sie zu dem Palast auf, den blutiger Dunst zu umschweben scheint. Sie fürchtet sich, über seine Schwelle zu treten; und der Königin gar, deren falsches Herz sie durchschaut, will sie nicht folgen. Schweigend, wie Prometheus, hört sie deren übermütigen Befehl an; aber dann, erst dann, nachdem sich Klytämnestra entfernt, bricht sie in den ekstatischen Ruf aus:

O! o! ach!
Apollon! Apollon!

Vor ihren Augen ziehen wie Gespenster die vergangenen Greuel im Atridenhause vorüber; bald lässt die Seherin den erschütterten Chor das Schreckliche, das in den nächsten Augenblicken hier geschehen soll, ahnen; immer klarer, immer leidenschaftlicher wird ihr prophetisches Wort; sie klagt über den Tod, dem sie hier verfallen soll, aber lässt zugleich deutlich durchblicken — und dadurch arbeitet der Dichter dem folgenden Drama vor —, dass Orestes die Frevelthat an der Mutter rächen werde. Mit dem Ausruf furchtbarster Verzweiflung:

O dieses Menschenleben! — wenn es glücklich ist,
Ein Schatten kann es wandeln; ist's voll Leid, so tilgt
Ein feuchter Schwamm dies Bild hinweg; vergessen ist's;
Und mehr denn jenes schmerzt mich dies Vergessensein!

stürzt sie hinweg. Gleich darauf ertönt aus der Halle Agamemnons Wehruf:

Weh! bin verwundet! Todeswunde, die mich traf!

Aus der ungestümen, in rasch sich folgenden Fragen und Antworten kundgebenden Beratung der Choreuten, was zu thun, scheint sich eine lebendige Volksszene entwickeln zu wollen, aber schon wird die Palastthüre geöffnet und sofort zeigt sich Klytämnestra, die mit bluttriefendem Beil neben den Leichen des Agamemnon und der Kassandra steht, als Herrin der Situation. Kalt erwidert sie dem sie beschuldigenden Chore, dass die erste Schuld ihren Gemahl treffe, der sie der liebsten Tochter beraubt. Und der Schwächling Aegisthos, der jetzt von Bewaffneten umgeben naht, kündet sich frech als den Urheber des Mordplans an. Da richtet sich in den argivischen Alten das Rechtsgefühl wie ein Löwe auf; schon scheint ein Handgemenge unvermeidlich (und so gewinnt die Handlung noch im letzten Augenblick eine höchste dramatische Zuspitzung); da spricht die Königin ein beschwichtigendes Wort und zieht sich mit ihrem Aegisthos in den Palast zurück. So endet das Stück, mit

A. W. Schlegel zu reden, mit dem empörenden Eindruck triumphierender Tyrannei.

Aber dem Schlag folgt der Gegenschlag in den „Grabspenderinnen“ (Choephoren). Wie ein von einem Geisterchor gesungener Refrain ist das Wort: „Wer gethan, leide“ durch die Handlung des „Agamemnon“ geklungen, und der Dichter hat an mehreren Stellen deutlich genug auf die kommende Rache hingewiesen. Diese vollzieht sich in dem eben genannten zweiten Stück, das zwar an poetischem Glanz, Reichtum der Erfindung und psychologischer Tiefe hinter dem bilderreichen, überall geistvolle Beziehungen aufweisenden und namentlich in der Steigerung des tragischen Pathos fast einzig dastehenden „Agamemnon“ zurückbleibt, aber, abgesehen von einzelnen hohen Schönheiten, unser doppeltes Interesse dadurch erregt, dass es uns weitere Einblicke in die trilogische Kompositionsweise des Aeschylos zu gewähren und, da in den „Elektren“ des Sophokles und Euripides der gleiche Stoffe behandelt vorliegt, in das Verständnis seiner Poesie im Vergleich mit der Dichtweise seiner beiden Nachfolger einzuführen ganz besonders geeignet ist.

Zwischen dem ersten und zweiten Drama der Trilogie liegen viele Jahre. Klytämnestra und Aegisthos haben seither in Ruhe die Früchte ihres Frevels geniessen können, da Elektra, die einzige noch lebende Tochter Agamemnons, in Zurückgezogenheit wie eine Sklavin am Hofe lebt, einzig des Augenblickes harrend, da ihr Bruder Orestes, den sie vorsorglich dem Könige Strophios von Phokis in die Hut gegeben und der dort jene uns schon aus Goethes „Iphigenie“ bekannte schwärmerische Freundschaft mit dessen Sohn Pylades geschlossen, zurückkehren wird. Mit dieser Rückkehr beginnt das zweite Drama, nach der von dem weiblichen Chor zu Anfang der Handlung dargebrachten Grabspende „Grabspenderinnen“ genannt. Wahrscheinlich ist die Thymele durch einen Aschenkrug als das Grabmal Agamemnons bezeichnet. Diesem nahen sich von der Seite der Fremde her Orestes und Pylades in Reisekleidern. Orest schwört seinen Vater zu rächen und legt eine Locke auf das Grabmal. Unterdessen zieht in Trauerkleidern der Chor der Dienerinnen ein, unter ihnen Elektra.

Schreckliche Träume, so künden sie, haben des Hauses Herrin veranlasst, dem ermordeten Gemahl eine Grabspende zu weihen. Aus der Ferne erblickt Orestes, der sich zurückgezogen, seine Schwester, wie sie den Grabesguss ausgiesst; er sieht, wie sie seine Locke findet, seine Fussspur mit der ihrigen vergleicht. Er tritt hervor, und nach einer kurzen herzbewegenden Erkennungsszene vereinigen sich die Geschwister in der Anrufung des Vaters und dem Gelöbnis der Rache. Ausführlich legt der junge Held der Schwester und dem Chor die Motive der That, die ihm Apollon befohlen, und seinen Plan dar, wie er als Fremdling in das Haus eintreten und die Schuldigen sofort erschlagen will. Wir glauben in den Anfangsworten des darauf antwortenden Chores, der von dem frevlen Übermut der Menschen singt, schon einen Vorklang von des Sophokles berühmtem Antigonechor: „Vieles Gewaltige lebt“ zu hören. Kann man bis dahin alles, was seither auf der Bühne vorgegangen, als Vorspiel betrachten, so eröffnet sich mit der Verwandlung des Hintergrundes, durch die wir direkt vor den Königspalast geführt werden, die sich rasch abspielende eigentliche Handlung. Mit lebhaftem Pochen melden sich Orestes und Pylades als fremde Gäste an der Pforte des argivischen Königsschlosses. Dem Thürhüter ist Klytämnestra gefolgt, die nun mit erheuchelter Traurigkeit die ihr von Orest überbrachte Kunde von des Orestes Tod aufnimmt, dann die Fremden einzutreten einlädt. So folgt der Sohn seiner Mutter in den Palast. Noch betet der Chor für das Gelingen seines Vorhabens, da tritt Kilissa, Orests Amme, aus der Seitenthür. Sie hat von Klytämnestra, die ihre Freude kaum verbergen kann, den für sie traurigsten Auftrag erhalten, dem Aegisthos den Tod ihres Lieblings mitzuteilen und ihm aufzutragen, mit Bewaffneten zu ihr zu kommen. Die gutmütige Alte, die es sich nicht versagen kann, mit der Erinnerung an Orestes auch das Loblied ihrer einstigen Fürsorge für das liebe kleine Kind zu singen, wird aber zugleich Trägerin der Intrigue. Auf des Chores Rat nämlich, der hier aus dem ursprünglichen Charakter des Chores vollständig heraustretend mitzuhandeln beginnt und ihr sein Geheimnis halb verrät, lässt sie bei der Erledigung ihres Auftrags die Worte „mit Bewaffneten“ weg, was zur Folge hat, dass

Aegisthos, sobald er in den Palast tritt, von dem jugendkräftigen Orestes überwältigt wird. Auf den Lärm eilt Klytämnestra herbei und ihre energische Erinnerung daran, dass sie seine Mutter sei, die ihn an ihrer Brust genährt, macht den schon auf sie eindringenden Sohn für einen Augenblick schwankend, bis Pylades durch die Mahnung an den Befehl des Gottes — es sind die einzigen Worte, die er spricht — seinem Wollen wieder die ursprüngliche Richtung gibt. Er eilt ihr also in den Palast nach, und was dort geschieht, sollen wir erfahren, als sich die Thüren öffnen und, geradeso wie im „Agamemnon" Klytämnestra an des Königs und der Seherin Leiche, Orest mit bluttriefender Hand neben der ermordeten Mutter und ihrem Buhlen steht, sich offen als den Mörder bekennend. Aber hat er damit auch die Rache für den erschlagenen Vater vollzogen, unschuldig ist er nicht. Sein Gewissen erwacht, Wahnsinn umflattert ihn, und schon steigen im Hintergrund der Orchestra die Personifikationen des Gewissens, die furchtbaren Erinyen, empor. Wahnsinnig stürzt er hinaus; der Chor aber tritt traurig und ratlos den Heimweg an.

Traurig und ratlos — das musste auch die Stimmung des denkenden Zuschauers sein, wenn am Ende dieser Handlung der Vorhang langsam emporstieg. Dass der Mord des Gatten und Vaters den der Mutter nach sich ziehen müsse, das mochte ihm vielleicht im ersten Augenblick erklärlich erscheinen; sollte aber der Rächer der Blutthat nun auch unter seiner „frommen" That leiden? Wo fände sich da ein Ende der Greuel? Nur ein Gott konnte dieses herbeiführen. Diese Versöhnung tritt in den „Eumeniden" ein.

Die Befreiung des Orestes wird in zwei Sagen verschieden erzählt. Die ältere lässt ihn durch den Areopag in Athen freigesprochen werden, die jüngere entledigt ihn seines Wahnsinns dadurch, dass er auf Apollons Befehl das Bild der Artemis in Tauris zu holen geht und dabei seine totgeglaubte Schwester Iphigenie wieder findet und befreit. Schien diese Fassung einem Euripides für seine Zwecke dienlicher, so musste jene ebensowohl wegen ihres patriotischen wie ihres tiefethischen Gehaltes dem alten Marathonkämpfer mehr zusagen. Der Areopag musste ihm

zum Repräsentanten freier Rechtssatzung, vernünftiger Gesetzlichkeit gegenüber dem starren Rechte der unbedingten Wiedervergeltung werden, das sich in der Blutrache bethätigt. Dieser Gegensatz wird in unserem echtsymbolischen Drama dargestellt als ein Kampf der Erinyen, der Töchter der Urnacht und Vertreterinnen der alten Götter, mit Apollon, dem reinigenden, sühnenden und versöhnenden Lichtgott dem Athene, die Personifikation des ruhig abwägenden Verstandes, zu Hilfe kommt und so die Rettung des Verbrechers und die Versöhnung der alten Götter herbeiführt. Der Verbrecher, der nach altem Recht wieder dem leiblichen Tode verfallen wäre, unterwirft sich nach dem neuen Recht dem menschlicheren Staatsgesetz. Die Blutrache verschwindet, die freie Rechtlichkeit tritt in Wirkung. Das ist der Grundgedanke des merkwürdigen Dramas, dessen Chorgesänge uns wie gewaltige Predigten ergreifen, während die sinnige, herrliche Lobrede auf Athen aus dem Munde der stadtschirmenden Göttin nur in dem berühmten Chorgesang aus des Sophokles „Oedipus auf Kolonos" ihres Gleichen gefunden hat.

Die Szene stellt den Tempel des Apollon zu Delphi dar, über dessen Giebel der Doppelgipfel des Parnassos sichtbar wird. In feierlicher Stille beginnt die Handlung. Aus einem der Nebengebäude des Tempels tritt die greise Seherin hervor, begrüsst die Schutzgottheiten des Ortes mit ernstem Gebet und tritt dann in den Tempel selbst ein, den etwa Angekommenen Orakelsprüche zu erteilen. Aber alsbald erscheint sie, furchtbar entsetzt, wieder; ein grässlicher Anblick hat sie von hinnen geschreckt. Am heiligen Erdmittelpunkt ruht ein Mensch mit blutbeflecktem Schwert, und um ihn herum gelagert, schlafend, eine wunderbare Schar von Weibern:

> Sie schnarchen unnahbaren Odems lauten Hauch;
> Aus ihren Augen trieft ein grausenhaft Getropf;
> Ihr Putz, zu scheusslich ist er, um den Göttern je,
> Der Menschen Wohnung traulich jemals sich zu nah'n.
>
> (Droysen.)

Nun öffnet sich der Tempel, und man erblickt den Orestes und die Erinyen in der von der Priesterin angegebenen Stellung

und Verfassung. Noch schlafen die Rachegöttinnen; da tritt Apollon, von Hermes begleitet, zu Orestes, ihn seines Schutzes zu versichern. Zwar werden ihn, so teilt ihm der Gott mit, die Erinyen noch eine Zeit lang verfolgen, aber endlich werde er in Athen gerechte und milde Richter finden. Voll Vertrauens auf des Gottes Wort entfernt sich der schon Halbentsühnte, während Apollon in den Tempel zurücktritt. Da aber steigt der Schatten der Klytämnestra aus der Tiefe empor, die noch immer ruhenden, schnarchenden Göttinnen zur Verfolgung des Sohnes aufzuhetzen. Schlaftrunken antworten sie den stachelnden Worten mit lautem Geheul und erwachen erst, als der Schatten versinkt, um nun gleich dem wieder hervorgetretenen Tempelgott vorzuwerfen, dass er den Frevler habe entfliehen lassen. In hitzigem Wortgeplänkel streiten sie gegen, er für ihn, bis Apollon die Töchter der Nacht unter der Verheissung, dass er den Orestes schützen werde, aus dem Banne seines Tempels verweist. Verwandlung. Im Hintergrund der Tempel der Pallas Athene zu Athen, davor ein Altar, vor dem der ermattende Orestes zusammensinkt. Mit inbrünstiger Bitte erfleht er den Schutz der Göttin gegen die grausen Rachewesen, die ihm auf den Fusse gefolgt sind, ihn zu packen, ihn zu peinigen, zu zerreissen. Und schon nahen sie wirklich und singen jenes erschütternde Lied von der Macht des Gewissens, dessen erste Strophen uns aus Schillers „Kranichen des Ibykus“ bekannt genug sind. Sie lauten bei Aeschylos:

Auf! schlingen wir unsern Reigen zugleich;
 Denn den grausen Gesang
Um ihn zu erheben gebührt sich,
Zu verkünden das Amt, das unserer Schar
Obliegt in der Sterblichen Schicksal.

Wir rühmen uns schnellen, gerechten Gerichts;
Denn welcher die Hand schuldrein sich bewahrt,
Auf den niemals stürzt unsere Wut,
Gramlos durchwallt er sein Leben;

Wer aber wie der dort frevelbewusst
Die blutigen Hände verheimlicht,

Da treten wir laut als Zeugen der Schuld
Dem Erschlagenen auf, und erweisen uns dem,
Der erschlug, als Rächer der Blutschuld.
(Droysen.)

Athene kommt mit Schild und Lanze durch die Luft geflogen, vernimmt das Anliegen beider Parteien, und da sie, als Richterin angerufen, nicht allein zu entscheiden wagt, verspricht sie, die edelsten Athener als Blutrichter zu bestellen. Diese würdigen Greise werden denn auch bald von einem Herold hereingeführt; Klägerinnen und Angeklagter, auf dessen Seite zur günstigen Stunde Apollon als ein übrigens ziemlich spitzfindiger Anwalt erscheint, halten ihre Anklage- und Verteidigungsreden; ehe es aber zum Urteil kommt, hält Athene noch jene bedeutungsvolle Ansprache, die man füglich als poetische Stiftungsurkunde des Areopags bezeichnen kann:

Hört meine Satzung, Männer, Volk von Attika,
Der ersten Klage Richter um vergossen Blut!
Es soll des Aegeus Bürgern dieses Tribunal
Für alle Zukunft fürder bleiben und bestehn;
Denn dieser Ares-Hügel, der Amazonen Ort
Und Lager, als sie gegen Theseus neidesvoll
Zu Felde zogen, unsrer neugebauten Stadt,
Der hochgetürmten, gegentürmten ihre Burg,
Und sie dem Ares weihten, dessen Namen nun
Der Berg Areiospagos trägt — es wird geknüpft
An ihn des Volks Ehrfurcht und ihre Schwester Furcht
Dem Frevel wehren beides nächtens und am Tag,
Wenn nicht die Bürger selber neuern mein Gesetz
Mit schlechtem Zuguss. Doch so du den klaren Quell
Mit Schlamm verunreinst, labt er nicht dich Durstigen mehr.
Nicht unregiert und nicht gewaltbeherrscht zu sein,
Das sei dem Volk, fürsorgend rat' ich's, hoch und wert!
Und nicht entfernt euch alles Furchterweckende;
Denn welcher Mensch bleibt, wenn er nicht mehr scheut, gerecht?
Wenn solcher Ehrfurcht frommen Sinn ihr redlich hegt,
Ein rechtes Bollwerk für das künft'ge Heil des Staats,
So wie's der Menschen keiner hat, der Scythe nicht,
Noch auch des Pelops nahe Landschaft, habt dann ihr
In diesem Rate, unbestechlich, ehrenhaft,

Dem Frevel zornig, wie ich ihn bestellet hab'
Zur immerwachen Hut im Land, wenn alles schläft.
Nach dieser Weisung, die für alle Zeit hinaus
Gegeben meinem Volke sei, erhebet euch,
Nehmt eure Steinchen und entscheidet diesen Streit,
Des Schwurs in Ehrfurcht denkend. Alles wisst ihr nun!

(Droysen.)

Die neuen Areopagiten erheben sich und legen ihre Steinchen in die Urne, Athene legt offen ein solches für Orestes dazu; und wie in diesem selbst das natürliche und das sittliche Recht sich die Wagschale halten, so ist die Zahl der wider und für ihn abgegebenen Stimmen gleich und er damit, dem Gesetz der Billigkeit nach, freigesprochen. Orestes dankt der Athene und verheisst gerührt ewige Bundesgenossenschaft zwischen ihrem Athen und seinem Lande — dem Athener wohl eine deutliche Anspielung auf das altbewährte Bündnis mit Argos — und zieht davon. Darein wollen sich aber die Erinyen nicht fügen. Erst als ihnen Athene einen Tempel und Verehrung in ihrer Stadt gelobt, werden die Zürnenden zu Wohlwollenden (Eumeniden), die nun selbst, den altenglischen Feen gleich, allen Segen auf das Land herabwünschen. In feierlichem Zuge werden sie nach ihrem neuen Sitze hinausgeleitet.

So geht aus einem entsetzlichen Cyklus von Verbrechen eine Anstalt hervor, die ein Segen für die Menschheit wurde. Es ist der Übergang aus der alten gesetzlosen Zeit in die Aera vernünftiger gesetzlicher Ordnung, aus dem Barbarentum in die schöne Menschlichkeit des Hellenentums, aus dem alten Bund, der Blut mit Blut rächt, zu dem neuen Bunde, der das Herz reinigt. Durch die Verwandelung der Erinyen in Eumeniden ist aber zugleich eine tiefe Wandelung der Tragödie selbst ausgesprochen. Die Rachegeister, die früher das Haupt des Verbrechers bedroht, die rein äusserlich die Sühne des Mordes durch neuen Mord verlangten, um sich dann mit derselben grimmen Wut auf den neuen Mörder zu werfen, ziehen sich in ihr neues Heiligtum, das Herz des tragischen Helden, zurück. So wird die Tragödie aus einer Dichtung der forterbenden Sünde eine Dichtung von der inneren

Läuterung des Menschen nach begangener Sünde und erhebt sich dadurch hoch über den früheren Standpunkt. Das Gewissen wird nicht aus ihr entfernt, es wirkt nur in der Tiefe, während es früher an der Oberfläche wütete.

Bemerkenswert bleibt auch, dass der Chor hier vollständig aus dem Rahmen heraustritt und sehr energisch mithandelt. Der gemässigte Sophokles hat diese Neuerung, abgesehen von einem merkwürdigen Beispiel, nicht aufgenommen. Endlich sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass die Darstellung einer Gerichtssitzung, wie sie in den „Eumeniden“ ja thatsächlich gegeben ist, nicht nur dem prozesslustigen Athener höchst interessant, sondern auch an sich durchaus geeignet war, das Recht des Urteils und damit der neuen Ordnung der Dinge sinnlich verständlich zu machen. Aus demselben Grunde bildet in altenglischen Tragödien eine Gerichtssitzung sehr häufig den Abschluss der eigentlichen Handlung, und die berühmte Szene im „Kaufmann von Venedig“ ist in mehr als einem Betracht der unsrigen ähnlich.

Das Satyrspiel „Proteus“ schliesst sich unserer Trilogie dadurch stofflich an, dass es die im „Agamemnon“ nur angedeuteten Schicksale des Menelaos auf seiner Heimfahrt zu humorvoller Darstellung bringt. Der Held hat aus Troja das Trugbild Helena (s. Stesichoros S. 167) mitgenommen, leidet aber durch Sturm Not und landet endlich auf dem öden Inselchen Pharos in der Nähe einer Nilmündung. Ebendahin sind früher die Satyrn verschlagen worden, und der Meergott Proteus hat sie in seinen Dienst genommen; aber nun sind sie des Dienstes müde, und ihre einzige Sehnsucht geht darauf hinaus, mit Menelaos nach Hellas zurückzukehren. Um sein zukünftiges Geschick zu erfahren, überlistet Menelaos, gerade wie in der Odyssee, den klugen Meergreis und vernimmt von ihm dabei die unglaublich lautende Mär, dass die wahre Helena in Ägypten weile. Diese Aussage wird durch die aufgeregt herbeieilenden Gefährten bestätigt, welche ihm das unerklärliche Verschwinden der Helena — des Trugbildes — melden. Hermes führt die wahre Helena herbei und unter ausgelassenen Freudebezeugungen rüstet man sich zur Heimfahrt.

Ausser den sieben Tragödien des Aeschylos sind noch die

Titel von siebzig Dramen und eine nicht unbedeutende Menge von Bruchstücken erhalten. Welckers geniale Kombination hat die ersteren in Trilogieen geordnet. Die Stoffe umfassen die ganze griechische Sagenwelt; doch hat sich Aeschylos mit Vorliebe in dem von den Epikern schon gepflügten Feld getummelt, während Sophokles gelegentlich auch auf lokale Sagen zurückgriff. Der Stoff der Lykurgeia findet sich schon in der Ilias (VI. Gesang); ebenso derjenige der Achilleis (Goethes gleichnamiges Gedicht weist auf Arktinos zurück); der Odysseus basierte auf der Odyssee; die Aethiopis auf dem Epos des Arktinos. In der Behandlung der Perseussage scheint sich Aeschylos an Stesichoros angeschlossen zu haben u. s. w. Von sprudelndem Humor zeugt sein Satyrspiel Sisyphos, soweit der Zusammenhang aus den wenigen Überresten erraten werden kann. Danach sieht der Chor der Satyrn plötzlich den Boden sich regen, er vermutet einen Maulwurf oder eine Feldmaus, die aus der Tiefe steigt, aber statt dessen erscheint eine Menschengestalt, bleich und hungrig von Ansehn, der listige Sisyphos, welcher einst den Tod, der ihn holen wollte, gebunden und ins Gefängnis geworfen hatte, bis Ares den Gebundenen befreite und ihm den Frevler übergab. So hatte also Sisyphos doch in die Unterwelt gemusst. Aber der Schlaukopf hat seine Frau gebeten, ihn unbeerdigt zu lassen; und das muss ihm nun den Grund abgeben, dass er sich die Erlaubnis erbittet, für kurze Zeit auf die Oberwelt zurückzukehren, sich selbst zu begraben, seine Frau abzustrafen und zum Dank mit in den Hades zu bringen. In Wahrheit denkt er nicht daran, zu den Toten zurückzukommen,

Die keine Stimme, keine lebensfrohe Kraft,
Die keiner blutdurchströmten Ader Puls belebt.

Er kehrt in sein Haus ein, lässt sich ein Mahl bereiten, triumphiert ob seiner List, trinkt und lacht — da naht der Totenhermes, fasst den Flüchtling und führt ihn wieder in die ewige Nacht herab. Die Satyrn aber thun sich an dem zurückgebliebenen Speise- und Trankvorrat gütlich.

Um Aeschylos' ganze Grösse zu würdigen dürfen wir nie ver-

gessen, dass er der Vater des Dramas gewesen ist. Mögen ihn darum seine grossen Nachfolger in manchem überragen, sein Verdienst bleibt ungeschmälert, und der ungenannte griechische Epigrammatiker hat ganz Recht, wenn er von ihm singt:

Thespis ist der Erfinder; doch wer das ländliche Schauspiel
Hoch vom Boden hinauf, hoch aus dem Staube des Dorfs
Hob, bist, Aeschylos, du! Nicht schnitzelnd zierliche Worte,
Gossest reissenden Strom über die Bühne du aus,
Neu sie schaffend. O Sprache, der alten Göttergestalten
Würdig, ein Halbgott war's, der dich, Erhabene, sprach!

Was hat er nicht alles neu erfunden oder verbessert! Um mit dem Äusserlichsten zu beginnen, so ist fast die ganze später in Geltung gebliebene Kostümierungs- und Dekorationsweise sein Werk. Auf seine Angaben malte Agatharchos seine Prospekte, entwarf der Theatermaschinist seine Flugmaschinen. Vor Aeschylos stieg kein Geist auf der charonischen Stufe empor. — Die Einführung des zweiten Schauspielers ermöglichte erst einen Dialog und durch diesen das dramatische Gegenspiel, das eigentliche Grundelement des Dramas; und der glückliche Griff, den der Dichter mit Einführung des der prosaischen Rede näher stehenden aber doch einer künstlerischen Rundung durchaus nicht entbehrenden jambischen Trimeters an Stelle des im Dialog seither vorwaltenden trochäischen Tetrameters machte, förderte die formelle Entwickelung des Dialogs in hohem Grade. Während ferner seine Vorgänger sich immer noch vorwiegend an die Dionysossagen angelehnt hatten, suchte er sich seine ungleich poetischeren Stoffe bei Homer und den Kyklikern, bei deren Bearbeitung ihm die dichterische Arbeit seiner Vorgänger zu Gute und das Verständnis seiner in den Epikern bewanderten Zuhörer entgegenkam. Ferner dürfen wir wohl die feste Einteilung des Dramas, wie sie für die Folgezeit geblieben ist, auf ihn zurückführen; und wenn man auch geltend machen kann, dass die Handlung seiner Dramen meist eine sehr einfache, gradlinige, und den epischen und vornehmlich den lyrischen Partieen ein zu breiter Raum zugemessen ist, so dürfen wir jener doch echtdramatische Behand-

lung und packende Momente durchaus nicht absprechen, und was in diesen dramatisch vielleicht ein Fehler sein mag, wird durch die hohe Kunst und Gedankentiefe des Dichters in poetischem Betrachte reichlich ausgeglichen. Die hohe Kunst, sagen wir absichtlich. Denn wenn auch die Zeit längst vorüber ist, in der man es liebte, Aeschylos als ein rohes Genie zu bezeichnen, so hat man doch erst in neuester Zeit die Entdeckung gemacht, dass der Bau seiner Strophen wie derjenige der Pindarischen Siegesgesänge sich auf die peinlichste Beobachtung bestimmter Kunstgesetze gründet, von deren geheimer Herrschaft wir bei nur oberflächlicher Lektüre ebensowenig ahnen wie der Laie beim Anhören der Zauberflöteouvertüre von der kontrapunktischen Kunst, die sich in ihr offenbart. Aeschylos ist im Bau seiner Strophen ein Künstler wie Pindaros; und wenn man überhaupt von „rohem Genie" sprechen will, könnte man sagen, dass die dialogischen Teile seiner Dramen formell mit den chorischen nicht auf gleicher Höhe stehen. Er ist eben mehr Chordichter, der nur in seinem gewaltigen Geist sich mit dem Chorischen allein nicht begnügte und daher auch den Dialog in den Kreis seiner Arbeiten mit hineinzog. Ist doch für die Grösse seiner Ideen die trilogische Form charakteristisch genug! Ein Drama reicht nicht aus, die Fülle seiner Gedanken über eine „brennende Frage" — und ihm waren alle grossen Fragen brennend — aufzunehmen. Und es ist zugleich wieder für seine künstlerische Natur bezeichnend, dass er in der Dreizahl der Dramen diejenige Form fand, in welcher That, Gegenthat und Versöhnung zur Darstellung kommen sollten. Diese drei Momente erweisen sich aber bei der riesenhaften Phantasie des Dichters oft zugleich als ebensoviele Marksteine in der Entwickelung der Welt. Diese darzustellen, den Kampf des Alten mit dem Neuen, der natürlichen mit der sittlichen Weltordnung und schliesslich den Sieg der letzteren, die Ewigkeit und Heiligkeit eines über dem Naturgott Zeus stehenden und ihn selbst zu freier Sittlichkeit verklärenden göttlichen Sittengesetzes, die Heiligkeit des Rechtes, als dessen begeistertster Prediger er auftritt — das war seine Aufgabe, und er hat sie in gewaltiger Weise gelöst. Seine Tragödien sind keine Schicksalstragödien; sein Motto ist: δράσαντι παθεῖν.

Die göttliche Weltordnung ist das Schicksal; wer gegen diese und damit gegen das Sittengesetz fehlt, muss leiden. Und so kann man mit einigem Recht behaupten, dass, während Sophokles reinmenschliche Regungen und Konflikte behandelt, während Euripides sich sogar auf einen bestimmten Kreis von Leidenschaften beschränkt, Aeschylos Welttragödien, kulturgeschichtliche Tragödien im eigentlichsten Sinne gedichtet habe. Daher die Göttergestalten in seinen Dramen, daher die grossartige originale Behandlung der einzelnen Sagenstoffe, die er in allzu grosser Bescheidenheit Brosamen vom Tische Homers nannte; daher endlich die grosse, kühne, manchmal ans Dunkele streifende Sprache, die unbefriedigt von dem gewöhnlichen Klang der Rede sich zu kühnstem bildlichem Ausdruck erhebt, aber oft auch im Ringen mit dem Begriff zu unschönen, in ihrer Schwerfälligkeit an das Sanskrit erinnernden Wortbildungen („Greifadler"; „Bockhirsch"; „pferdesteile Worte") versteigt. In den dialogischen Partieen herrscht der ältere attische, in den Chorliedern und Einzelgesängen der von den Lyrikern verwandte Dialekt.

Wie gross die Einwirkung des Gewaltigen auf die nach ihm Dichtenden gewesen, geht deutlich genug aus den Dramen des Sophokles hervor; und selbst der in ganz anderer Luft grossgewordene Euripides vermag sich seinen Zauberkreisen nicht völlig zu entziehen. Aristophanes spricht nur voll Verehrung von ihm, und sein ausgelassenes Possenspiel „Die Frösche" ist ein einziges Loblied des ersten Meisters der griechischen Tragödie. Freilich die „Gebildeten" der nachperikleischen Zeit konnten ihn nicht verstehen und noch weniger die von der zersetzenden Popularphilosophie beeinflussten späteren Generationen; er war und blieb der Mann für die naiven Gemüter, die man freilich mit vollem Rechte auch die „Gebildeten" nennen sollte. Selbst die Renaissance verhielt sich dem frommen Dichter gegenüber etwas spröde, und es war ein Verdienst der an sich äusserst hölzernen Nachahmung der „Perser", die sich Bodmer in seinem „Karl von Burgund" gestattete, dass er wieder einmal nachdrücklich auf Aeschylos hinwies. Den jungen Goethe hat sein „Prometheus" aufs tiefste bewegt. Erst dieses Jahrhundert hat das Verständnis seiner Grösse wieder voll eröffnet, und wir dürfen hoffen, dass die Zeit nicht so fern

ist, in der neben Sophokles' „Antigone" der „Agamemnon" auf unsern Bühnen erscheint. Wie packend er wirkt, hat eine vor etwa einem Jahrzehnt in Heidelberg unter Professor Köchlys Leitung unternommene Aufführung bewiesen, für welche der Erbprinz von Meiningen eine stimmungsvolle Musik geschrieben. Werden sich diese Aufführungen mehren, dann wird auch dieser Mann zu den Vertrauten unseres Volkes gezählt werden, dieser Mann, dessen höchster Beruf es war, die Bürger Tugend und Recht zu lehren. Aeschylos war nicht nur ein genialer Dichter, sondern auch ein gewaltiger Charakter; und dieser Ruhm wird ihm bleiben, wenn einst eine nach anderen poetischen Formen haschende Nachwelt ihn wegen einzelner Härten und Absonderlichkeiten zurückschieben sollte.

18. Kapitel.

Sophokles.

Eine schöne Überlieferung berichtet uns, dass, als die Athener den Sieg bei Salamis gefeiert, ein schöner Jüngling Namens Sophokles den Reigen der um die Trophäen Tanzenden geführt, der fünfundvierzigjährige Aeschylos, der in der Schlacht mitgekämpft hatte, zugesehen habe, während an demselben Tage auf dem benachbarten Eiland Salamis Euripides geboren worden sei. Die kleine Erzählung charakterisiert die Stellung der drei grössten Tragiker Griechenlands in und zu ihrer Zeit. Aeschylos steht mit seinem ganzen Sein in der nationalen Erhebung, an der er selbst thätigen Anteil nimmt, Sophokles geniesst dankbar die Errungenschaften seiner älteren Mitbürger, Euripides aber thut erst das Auge auf, als die Grossthaten geschehen sind, und zum Manne gereift steht er mitwirkend und leidend in dem Banne einer neuen Zeit. Aeschylos hat die Kämpfe des Lebens gekostet, aber seine opfermütigen Thaten brachten dem Vaterlande Gewinn; Euripides hat sich in selbstgeschaffenen Leiden abgequält, ohne seinen Mitbürgern helfen zu können; Sophokles dagegen hat die Wonne des Daseins ungetrübt genossen und, was wenigen beschieden ist, allen zur Freude gelebt. Ward jemals des Glückes ungemischte Freude einem Sterblichen zu teil, so war er dieser Glückliche. Sohn wohlhabender

und gebildeter Eltern, Bürger des freiesten Staates von Griechenland, ausgerüstet mit einer seltenen Schönheit und Gesundheit des Leibes und der Seele, die eine sorgfältige gymnastische und musikalische Erziehung wennmöglich noch erhöhte, jedenfalls erhielt, hat Sophokles in sich eine künstlerische Harmonie entwickelt, wie kaum ein Dichter vor oder nach ihm. Sein Leben lang nichts von Krankheit wissend, im höchsten Greisenalter noch Herr aller Geisteskräfte, erschien er den Griechen selbst ein Liebling der Götter, die seinen Tod möglichst lang hinauszuschieben schienen und, als die unvermeidliche Stunde doch einmal nahte, ihm die Wohlthat eines leisen Hinüberschlummerns gewährten.

Sophokles wurde wahrscheinlich 497 v. Chr. als der Sohn des angesehenen und begüterten Waffenfabrikanten Sophillos in dem reizenden Dorfe Kolonos bei Athen geboren und erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung. In der Öffentlichkeit erscheint er zuerst bei der oben erwähnten Siegesfeier von Salamis; dann erfahren wir nichts von ihm, bis er mit seinem grossen Vorgänger Aeschylos in die dramatischen Schranken tritt. Jedenfalls hat Sophokles die Zwischenzeit sorgfältig benutzt, um der Orchestik und der Musik vollständig Herr zu werden. Ohne jene beiden Künste konnte ja kein Dramatiker hoffen, etwas Originelles zu schaffen. Ein Glück für ihn, dass er für letztere in dem sorgfältigen und hochangesehenen Lampros einen ausgezeichneten Lehrer erhielt. Wie weit er es in beiden Künsten gebracht, geht daraus hervor, dass er selbst in seinen „Wäscherinnen“ als Nausikaa den Ball, und in seinem „Thamyris“ in der Maske dieses mythischen Sängers die Kithara schlug. Im eigentlich Tragischen war natürlich Aeschylos sein Lehrmeister. Achtundzwanzig Jahre alt trat er mit seinem eine attische Lokalsage behandelnden „Triptolemos“ gegen diesen doppelt so viel Jahre zählenden Meister auf. Die Stimmen der Zuschauer waren geteilt. Da, so erzählt eine nicht unglaubwürdige Überlieferung, habe der Archon den kurz vorher von der Niederwerfung der Seeräuber mit den Gebeinen des Theseus aus Skyros oder wahrscheinlicher nach dem Sieg am Eurymedon zurückgekehrten Helden Kimon und seine Mitfeldherrn zu Preisrichtern

ernannt, und diese hätten dem jungen Sophokles den Preis zugesprochen, was, neben anderen Gründen, den erbitterten älteren Nebenbuhler zu einer Reise ins Ausland veranlasst haben soll. Unser Dichter erhielt ausserdem noch neunzehnmal den ersten, oft den zweiten, nie den dritten Preis; und es ist ein schöner Zug seines Charakters, dass der durch Schönheit und Liebenswürdigkeit ausgezeichnete Mann, dem im Perikleischen Zeitalter die allgemeine Stimme den ersten Platz zuerkannte, wie sein Geistesverwandter Goethe, stets neidlos auf die Arbeiten seiner Nebenbuhler blickte. Eine echte Künstlernatur, hat sich Sophokles, dem die Ausarbeitung von mindestens hundertdreizehn Dramen — so viele sind sicher bezeugt — auch nicht viele Zeit übrig liess, um die hohen Fragen der Politik wie die oft kleinlichen Verhandlungen der Gerichte wenig bekümmert; doch bekleidete er nicht nur einmal das Amt eines Hellenotamias, seine Mitbürger wählten ihn selbst auf den Erfolg der „Antigone" hin zum Strategen im samischen Kriege. Ein Glück, dass er hier an dem praktischen Perikles einen Freund und Berater fand! Doch scheint der gewandte Mann mehrmals zu diplomatischen Sendungen benutzt worden zu sein und sich seiner Aufgaben mit Geschick entledigt zu haben. Vielleicht bei einer der zu diesem Zwecke unternommenen Reisen hat er den Geschichtschreiber Herodotos kennen gelernt, der sein Freund wurde, und dessen Geschichtswerk ihm in der Folge noch den Stoff zu mehreren Tragödien lieferte. Während aber sein gelehrter Freund fast die Hälfte seines Lebens auf Reisen zubrachte und sein Vorgänger Aeschylos in späteren Jahren fortwährend seinen Aufenthalt zwischen Athen und Sizilien wechselte, ist Sophokles abgesehen von der Zeit seiner Strategie fast nie aus dem Weichbild seiner Vaterstadt herausgekommen. In ihm lebte ein echtes und kräftiges Heimatgefühl. Daher die wundervollen tiefempfundenen Gesänge, die er bald zum Preis des trauten Kolonos (Oedipus auf Kolonos), bald zum Lob der herrlichen Salamis (Aias) sang, daher die sichere Entschlossenheit, mit der er schmeichelhafte Einladungen thessalischer Fürsten, denen ein Euripides nicht widerstehen konnte, stets von der Hand gewiesen hat. Es gibt keinen stärkeren Beweis für

den geistigen Reichtum des damaligen Athens, des Sammelplatzes einer Reihe glänzender Talente, dass ein Dichter, der sich fast nur in seinen Mauern bewegte, nicht Gefahr lief einseitig zu werden. Das Wanderleben, das einem Arion, Ibykos, Stesichoros, ja noch einem Aechylos eine Fülle von Anregungen und Stoffen zugebracht, wäre für Sophokles' sich ruhig entfaltende harmonische Natur ein Hindernis des Gedeihens geworden. Seine poetische Kraft wurzelte in seiner Vaterstadt, die ihn mit Recht als den grössten der damals lebenden Dichter ehrte. Und Athen besass neben Aeschylos, Sophokles und Euripides noch eine ganze Reihe zum Teil recht stattlicher Talente. Wie neidlos Sophokles diesen allen gegenüberstand, bezeugt die freilich nicht ganz verbürgte Geschichte, dass er bei der Kunde von Euripides' in Thessalien erfolgtem Tod Trauerkleider angelegt und seinen Schauspielern dasselbe zu thun befohlen haben soll. Von seinem Privatleben wissen wir wenig. Nur die von der Kritik mit Recht als Fabel bezeichnete Erzählung, dass der Dichter von seinem Sohn erster Ehe, dem tragischen Dichter Jophon, wegen schlechter Verwaltung seines Vermögens d. h. wegen Bevorzugung seines Enkels aus zweiter Ehe, Sophokles, vor das Phratorengericht gezogen und als altersschwach bezeichnet, aber nach Verlesung eines Chorgesanges aus dem eben gedichteten „Oedipus auf Kolonos“ glänzend freigesprochen worden sei, hat sich bei den Schriftstellern erhalten. Da aber nach einer anderen in ihrer Nüchternheit wohl nicht anzuzweifelnden Nachricht Jophon seinem Vater ein Denkmal errichtet und auf demselben gerade den „Oedipus auf Kolonos“ als dasjenige Werk bezeichnet hat, das dem Vater die erste Stelle unter den Tragikern verbürge, ist die ganze Szene vielleicht von einem Komiker erfunden worden, der dem Jophon einen Streich spielen wollte. Sicher bleibt nur die Thatsache, dass Sophokles den „Oedipus auf Kolonos“ im höchsten Alter gedichtet hat. Bald darauf, vielleicht nach 406, ist er gestorben, auch noch darin glücklich, dass er den tiefsten Fall Athens, die Einnahme der Stadt durch Lysandros, nicht mehr erlebt hat. Auch um seinen Tod hat die Sage ihre umhüllenden Ranken geschlungen. Eine Weintraube, die ihm sein Schauspieler Kallipides aus Opus mitgebracht, soll seinen Tod

herbeigeführt haben. Der Schmuck seines im Gau Kolonos belegenen Grabes war eine Sirene oder eine Schwalbe, und die einfache Inschrift meldete:

Sophokles, der in der tragischen Kunst das Erste davontrug,
Berg' ich im Grab, ein stets heilig zu ehrendes Bild.

Ausserdem aber errichteten die Athener dem sanften, friedlichen, von allen geliebten und nun als Heros Dexion verehrten Dichter ein Heiligtum. Um die Mitte des 4. Jahrhunderts ward ihm auf Veranlassung des Redners und Staatsmannes Lykurgos zugleich mit Aeschylos und Euripides eine Ehrenbildsäule errichtet; und es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass wir in der herrlichen 1838 zu Terracina gefundenen Statue, die jetzt den Hauptschmuck des Lateranischen Museums bildet, eine nicht viel jüngere Kopie derselben besitzen. Die bedeutungsvolle Haltung des wenig erhobenen Kopfes, die bequeme Ruhe des rechten, die Festigkeit des linken eingestemmten Armes, die durchaus graziöse Stellung der Beine, die edlen Verhältnisse der ganzen Gestalt charakterisieren auf trefflichste den Künstler, der den erschütternden Ernst des Lebens kennt, dessen Wesen aber die Anmut ist. „So ganz anmutig war sein Wesen, dass er von allen geliebt ward", sagt ein alter Gewährsmann von ihm, und die Statue sagt dasselbe.

Bei der lokalen Beschränkung, in der sich das griechische Drama entwickelt hat, ist die Beeinflussung des jüngeren Dichters durch den älteren ebenso natürlich wie sie im Interesse einer organischen Weiterbildung der dramatitchen Kunst wünschenswert war. So ist auch Sophokles Schüler des Aeschylos; und wenn wir auch jetzt nicht sagen können, ob er sich der persönlichen Unterweisung seines älteren Kunstgenossen erfreut hat, so hat er doch von ihm und seinen Werken unendlich viel gelernt. Die grosse Durchführung der Handlung und der Charaktere, den kunstvollen Bau der Chöre, die Kühnheit des bildlichen Ausdrucks, bei wem sollte sie der junge Dichter besser studieren, als bei Aeschylos? Aber es gab auch Dinge, in welchen der Jünger sich berufen fühlte über seinen Meister hinauszugehen. Die Zeit stellte ihre Forderungen. Mit dem Ab-

sterben des biederen Geschlechtes der Marathonkämpfer und dem Aufwachsen einer Generation, die sich ihrer Grösse bewusst war, kam ein anderer Ton im Staats- und Privatleben auf. Die Zeit der Thaten musste der Zeit der Reden weichen. Die Namen Miltiades, Themistokles und Perikles bezeichnen deutlich genug das schrittweise erfolgende Vordringen der „politischen Strömung“: diese Umwandlung riss selbst die Künstler mit sich fort. Alles wird knapper, kürzer, spitzer. Auf der Bühne tritt die Einzeltragödie an die Stelle der Tetralogie, der lebendigere Dialog an die Stelle der epischen Berichte; der Chor verliert seine aktuelle Bedeutung, um dafür eine universale einzutauschen. Der Vertreter dieser neuen Richtung ist Sophokles.

Seine äusserlich einschneidendste Neuerung war die Einführung des dritten Schauspielers. Während Aeschylos noch mehr episch arbeitetete und auf seiner Bühne neben dem Erzähler nur des einen Zuhörers oder neben dem Helden nur des einen Gegenspielers bedurfte, verlangte die künstlerische Anlage der Sophokleischen Dramen, in denen — parallel mit der politischen — die dramatische Intrigue zu spielen begann, eine grössere Anzahl von Personen. Die hierdurch ermöglichte kunstreichere Verflechtung der Handlung führte aber ganz naturgemäss durch die mannigfachen Beziehungen, in welche eine Person zu andern gestellt werden konnte, namentlich durch den Kontrast, zur Möglichkeit und Notwendigkeit einer schärferen Charakteristik, um die sich Aeschylos noch wenig gekümmert hatte. Ebendahin führte eine zweite Neuerung des Dichters. Indem er nämlich den Chor für das einzelne Drama von zwölf auf fünfzehn Personen erhöhte, den Umfang der Chorgesänge jedoch bedeutend verminderte, ging er zugleich von der trilogischen Kompositionsweise völlig ab und stellte jedes Drama als ein für sich selbständiges Ganzes hin. Ward er dadurch der Schöpfer einer für die ganze Folgezeit, ja, abgesehen von dem Chor, einer bis heute gültigen Tragödienform, so ist noch wichtiger die innere Umgestaltung dieser höchsten Gattung der Poesie. Bei Aeschylos war das einzelne Drama nur ein Teil der Trilogie und demgemäss die in ihm dargestellte Handlung eine nicht in sich abgeschlossene, sondern nur

durch den vorhergehenden Teil völlig verständliche und zugleich auf den folgenden Teil vorbereitende. Weil nun Aeschylos in seiner gewaltigen Phantasie sich nicht damit begnügte, das tragische Geschick des Einzelmenschen zu behandeln, sondern die nach Unthat und darauf folgender Rachethat notwendig folgende Sühnung eines gewaltigen Geschlechts vor seine Zuschauer stellte, die Handlung des einen Teils der Trilogie aber oft ein Menschenalter, manchmal noch viel länger, nach der Handlung des vorhergehenden spielte, mussten notwendig in den verschiedenen Teilen verschiedene Personen auftreten, die zwar alle zu der grossen, von dem Dichter verkörperten Idee in Beziehung gesetzt, für sich aber nicht ins feine ausgearbeitet waren, eben weil die grosse Handlung mehr Umrissfiguren als Detailmalerei verlangte. Dadurch nun, dass Sophokles aus der Einzeltragödie eine Handlung, eine Welt für sich machte und diese durchschnittlich um ein Drittel des seitherigen Umfangs der Teildramen erweiterte und in dem so geschaffenen Raum die Rolle des Chores bedeutend beschränkte, war eine feinere und eingehendere Charakteristik der einzelnen Personen möglich und nötig. Zugleich verbot die Zusammenziehung der Handlung auf einen engeren Raum die Einwirkung der Gottheit, wie sie sich einem Geschlecht im Laufe der Jahre offenbart, darzustellen, und wie von der Bühne des Sophokles die bei Aeschylos noch häufig auftretenden Göttergestalten äusserlich fast ganz verschwanden, so liegt an Stelle der bei Aeschylos entscheidend eingreifenden Göttergewalten bei Sophokles das Zentrum und der eigentliche Ausgangspunkt der Handlung im Inneren des tragischen Helden selbst. Das Drama beginnt das künstlerische Abbild rein menschlicher Handlungen zu werden, und läge nicht in dem uns unerklärlichen Geschick eines Oedipus oder Philoktetes, Aias oder Herakles ein unwegräumbares Hindernis im Weg, so könnten wir es als modern bezeichnen. Diese Darstellung des Reinmenschlichen und damit der unzähligen Wandlungen und Schattierung menschlichen Wollens und Thuns bedingt aber wieder im Gegensatz zu der von einem Götterwillen unabänderlich gelenkten und daher einfachen Handlung eine viel entwickeltere Handlung, die dem Dichter auch wieder

ermöglicht, die Katastrophe mehr vorzubereiten und nicht so unerwartet eintreten zu lassen als dies bei Aeschylos der Fall ist. Wird dadurch unzweifelhaft die tragische Wirkung gemildert, so kann man auf der anderen Seite fragen: Führen die Tragödien des Sophokles wirklich eine Lösung und Erlösung für das Gemüt herbei? Leidet Oedipus nicht unschuldig? nicht Philoktet? Eine Antwort auf diese schwierige Frage werden wir zu geben versuchen, nachdem wir die Handlung des „Oedipus" eingehender betrachtet haben.

Von den einhundertdreizehn Tragödien und Satyrspielen des Sophokles sind nur sieben in einer Reihe von Handschriften erhalten. Die beste derselben, ein Florentiner Codex aus dem 10. oder 11. Jahrhundert, gibt sie in der Reihenfolge: Aias, Elektra, König Oedipus, Antigone, Trachinierinnen, Philoktetes und Oedipus auf Kolonos. Da die Zeit der Aufführung und damit der Entstehung nur von „Antigone", „Philoktetes" und „Oedipus auf Kolonos" (der erst 401 nach des Dichters Tod von seinem Enkel auf die Bühne gebracht wurde) sicher bezeugt ist, beim „König Oedipus" vermutet wird, also die Unmöglichkeit vorliegt, eine streng chronologische Behandlung durchzuführen, wollen wir zunächst den „Aias" und die „Elektra" kennen lernen, dann kurz den Inhalt der durch das Motiv des körperlichen Leidens verwandten Heldendramen „Trachinierinnen" und „Philoktetes" erfahren, um endlich bei den drei der Oedipussage entnommenen und in mancher Hinsicht preiswürdigen Tragödien etwas länger zu verweilen.

Aias, der gewaltige Sohn des Telamon von Salamis, gilt in der nachhomerischen Fassung der troischen Sage, bei Arktinos und Lesches, als der tapferste Held der Griechen nächst dem Peliden. Wie dieser durch seine wunderbare „Taufe" gefeit ist, so ist Aias durch die Umhüllung der Nemeischen Löwenhaut unverwundbar bis auf eine Stelle. Nach dem Tod des Achilleus erhebt sich ein Streit um dessen Waffen. Man weiss nicht, ob man sie dem klügsten Helden, Odysseus, oder dem kräftigsten Streiter, Aias, zusprechen soll. Wie nun bei dem zusammenberufenen Kriegsrat, wahrscheinlich durch eine von Menelaos veranstaltete Fälschung der Stimmen, der erstere sie zugesprochen erhält, beschliesst Aias,

dessen Selbstgefühl dadurch aufs empfindlichste getroffen ist, die Atriden und seinen unschuldigen Nebenbuhler Odysseus niederzumachen, wird aber im entscheidenden Augenblick von Athene, die ihm grollt, weil er früher einmal in übertriebenem Selbstvertrauen ihre Hilfe zurückgewiesen, mit Wahnsinn geschlagen, in dem er, ein tragischer Don Quixote, unter den Herden der Achäer wütet, und dabei noch wähnt, er habe seine Todfeinde getroffen. Die Kunde von dieser nächtlicherweile verübten unheimlichen That hat sich natürlich rasch im Lager verbreitet. Mit der Morgenfrühe, die dieser Nacht folgt, beginnt unser Drama. Odysseus, der sich dem Zelt des Verblendeten spähend genaht, wird von Athene darüber aufgeklärt, dass Aias wirklich es war, der, von ihr mit Wahnsinn geschlagen, in der vergangenen Nacht unter den Herden gewütet. Bald naht auch der Chor salaminischer Seeleute, die das dunkle Gerücht von der Krankheit ihres Herrn hierhergetrieben, und Tekmessa, die phrygische Königstochter, die der Held auf einem Streifzug erbeutet und die sich seitdem seiner Liebe erfreut, bestätigt nicht nur die That; ahnungsvoll fügt sie bei, dass der Held wieder zu sich gekommen sei und nun offenbar auf neues Unheil sinne. Was sie damit meint, spricht Aias selbst aus, den das Ekkyklema unter den gemordeten Tieren sitzend zeigt. Für ihn gibt es nach dem Schimpf, den er erfahren, keine Wahl:

Nein rühmlich leben, oder rühmlich untergeh'n,
So ziemts dem Edlen.

Er zieht sich in sein Zelt zurück, dort sein Schwert zu schärfen, tritt aber bald wieder hervor, um, wie er mit grausamer Zweideutigkeit sagt, am Meeresstrand die Flecken seines Lebens abzuwaschen. Um so erschütternder muss auf den Zuschauer, der das Kommende ahnt, das von dem ahnungslosen Chor angestimmte, wahrhaft jauchzende Lied wirken. Ähnliches findet sich in des Dichters „Antigone", wo der Chor kurz vor der Katastrophe das Bacchoslied anstimmt. Kaum aber hat sich Aias entfernt, als ein Bote, den sein eben von einem Streifzuge zurückgekehrter Stiefbruder Teukros abgesandt, in dessen Namen

den Aias im Zelte zu halten befiehlt, da ihm sonst nach Kalchas' Prophezeiung Schreckliches drohe. Aber Aias ist verschwunden, und so kann ihm sein geängsteter Bruder nur nach allen Seiten weitere Boten nachsenden. In einsamer Felsengegend, die uns die Verwandlung zeigt, finden wir den umdüsterten Helden wieder. Nach einem ergreifenden Monolog stürzt er sich in sein Schwert. Einen Augenblick zu spät erscheinen Tekmessa und der Chor, dem sich später Teukros zugesellt, auf der Unglücksstätte. Nach kurzer Klage entfernt sich Tekmessa, um ihr kleines Söhnchen Eurysakes herbeizuholen, währenddessen sich zwischen Menelaos, der die Bestattung des Toten verbietet, und dem sie beanspruchenden Teukros ein sich immer schärfer zuspitzendes Wortgefecht entwickelt. Um so rührender wirkt der Gegensatz der folgenden ruhig gehaltenen Szene, in welcher Teukros die mit Eurysakes zurückgekehrte Tekmessa zuerst an der Leiche niederknieen heisst, dann sie dem Schutz der Götter empfiehlt und endlich den Chor beauftragt, den toten Leib ihres Herrn zu schützen, während er sich selbst entferne, die notwendigen Vorbereitungen zur Bestattung zu treffen. Aber die Dazwischenkunft des Agamemnon veranlasst ihn, nochmals zurückzukommen; nochmals wiederholt sich der Zwist, den Teukros kurz vorher mit Menelaos durchzufechten hatte, bis der durch den Lärm herbeigezogene Odysseus in edelmütiger Weise bei Agamemnon für die Bestattung eintritt und diese auch durchsetzt. Seine dem Teukros hierzu angebotene Hilfe wird von diesem dankend abgelehnt.

Es ist für dieses griechischste aller uns erhaltenen Sophokleischen Stücke charakteristisch, dass es, nach unseren Begriffen, mit der Peripetie beginnt und nicht mit der Katastrophe endigt. Wir verlangen im modernen Drama die Entwickelung des tragischen Helden bis zur entscheidenden That, die That selbst und den ihr folgenden Rückschlag dargestellt zu sehen; hier aber liegt die ganze Vorbereitung und die That selbst vor dem Drama, das, weil es nicht die aufsteigende Schuld, sondern die Busse des Helden nach der Schuld darstellt, mehr einem letzten Akt als einem Drama gleicht. Ferner muss es uns fremdartig berühren, die Handlung nicht mit

dem Selbstmord des Aias abschliessen zu sehen, sondern einen weiteren Teil angeschoben zu finden, in dem weiter nichts als eine uns unerklärliche Verhandlung über die Zulässigkeit der Bestattung geführt wird. Der Grieche musste darüber anders empfinden, sonst hätte ein Künstler wie Sophokles sich sicherlich nicht dazu verstanden, diesem, streng genommen handlungslosen, Teil eine solche Ausdehnung zu geben. Ebenso ist der wunderbarer Weise sogar auf der Bühne vor sich gehende Selbstmord des Aias aus den in der Tragödie gegebenen Motiven einem Nichtgriechen unverständlich. Wenn ich das Unglück haben sollte, im Fieber oder einer Anwandlung von Geisteskrankheit etwas Lächerliches zu thun, bemitleidet mich der Verständige, aber er verhöhnt mich nicht, und bei gesunden Kräften werde ich selbst wieder im stande sein, den von mir etwa angerichteten Schaden auszugleichen, nicht aber daran denken, mir das Leben zu nehmen. Der Ehrbegriff der Griechen bewegte sich eben in anderen Grenzen als unser Ehrgefühl sie zulässt. Endlich die kleinliche Intrigue der Göttin Athene einem Menschen gegenüber, die boshafte Rache, die sie an ihm nimmt, weil er einmal nicht auf ihr Wort geachtet — wie unwürdig erscheint uns dieses Eingreifen! Aber waren dem Hellenen diese Anschauungen nicht schon von Homer an geläufig? — Im übrigen lässt manches in diesem Stück auch uns den Meister erkennen, so vor allem die feste Charakteristik der Hauptpersonen, die kunstvolle Gruppierung der Szenen, die musterhafte Stichomythie in den Streitszenen zwischen Teukros und Menelaos und Teukros und Agamemnon und nicht zum geringsten der grossartige Monolog des Aias selbst. Den Athener speziell mussten die vielen eingestreuten Beziehungen auf Salamis (was sich bei dem salaminischen Helden ja von selbst gab) und Athen anmutend berühren. Für den milden Dichter aber ist es bezeichnend, dass er selbst diese ans Krasse streifende Tragödie mit einer Versöhnung der sich gegenüberstehenden Helden endigen lässt. Goethe würde — bei anderer Motivierung — ebenso verfahren haben.

Übrigens hatte schon Aeschylos den Stoff zu einer Trilogie benutzt, deren ersten Teil, Ὅπλων κρίσις (Zuerkennung der Waffen) später das häufig in den Rhetorenschulen abgehandelte Thema

über den Vorzug von Tapferkeit oder Klugheit abgab. Auch der Tragiker Astydamas dichtete einen „Aias“ und begreiflicherweise liessen sich die Römer, die ja stets eine gewisse Vorliebe für Gladiatoren und ähnliche Helden bezeugten, diese dankbare Gestalt nicht entgehen. Selbst Octavianus Augustus hatte den Plan zu einem „Aiax“ entworfen, kam aber nicht dazu, ihn vollständig auszuführen.

Die „Elektra“ führt uns in die von dem Dichter der Ilias nur angedeutete, von der Odyssee mehrfach erwähnte, von dem Dichter der Νόστοι, später von Stesichoros und endlich von Aeschylos ausführlich behandelte Sage von den Geschicken des Pelopiden Agamemnon und seiner Familie. Sie bildet das Gegenstück zu den „Grabspenderinnen“ des Aeschylos, mit dessen Inhalt sie in den Hauptzügen völlig übereinstimmt, ohne jedoch die Verschiedenheiten zu verleugnen, welche dort trilogische Komposition, hier Ausarbeitung des Einzeldramas verlangen und die fortgeschrittene Technik des jüngeren Dichters von vorneherein wahrscheinlich macht.

Die Szene zeigt nicht, wie bei Aeschylos, das Grabmal des Agamemnon, sondern den mit Altären geschmückten Vorhof des Königspalastes zu Mykenä. Hier erscheint unter der Führung seines alten Pflegers Orestes mit Pylades, dem Freunde, den er in der Fremde gewonnen. Er ist gekommen, den Tod des Vaters an der Mutter und ihrem Buhlen zu rächen, und damit der Anschlag auch wohl gelinge, soll zunächst Orestes' Pfleger dessen Tod melden, während Orestes selbst später als Bote des Königs von Phokis mit einer vorgeblich die Asche des Verstorbenen enthaltenden Urne bei der Königin jeden Verdacht einschläfern und dadurch die Ausführung der That völlig sichern soll. Aus dem Palaste dringende Schmerzensrufe der Elektra scheuchen die drei Männer von der Bühne. Und schon tritt die im Unglück hart gewordene Tochter des grossen Königs hervor. Einsam, gedrückt, gattenlos, kinderlos fleht sie die Rache der Erinyen für den Mord des Vaters auf der Mutter Haupt herab. Junge Mädchen, die sie trösten wollen, können ihr nichts von ihrer Herbigkeit nehmen, selbst Chrysothemis nicht, die jüngere, weichere Schwester, die von der durch ein Traum-

gebilde geängstigten Mutter zum Grab des Vaters gesandt wird, ihn durch Weiheguss und Opferspenden zu versöhnen. Deshalb von der älteren Schwester rauh angelassen, rät sie ihr zum Nachgeben, zumal da sie von dem Plan erfahren hat, dass man Elektra in einer Felsengruft unschädlich machen will; aber in einem lebhaften Wortgeplänkel, das nach Situation und Ausdruck an die Szene zwischen Antigone und Ismene erinnert, siegt der stärkere Wille der älteren, und Chrysothemis erklärt sich bereit, die von der Mutter dem Vater zugedachten Spenden wegzuschütten und dafür eine Locke von Elektrens Haupthaar auf sein Grab zu legen. Eine darauf folgende heftige Szene zwischen Klytämnestra und Elektra stellt diese beiden Charaktere in das grellste Licht und bringt uns zugleich die für den Fortgang der Handlung und die für die Beantwortung der Frage nach Orestes' Schuld nötige Klarheit über der Königin Motive zum Gattenmord. Da naht der greise Pfleger als Gesandter von Phokis. Mit anschaulichster Lebendigkeit erzählt er von dem bei den pythischen Spielen durch einen Unglücksfall erfolgten Tod des Orestes — eine Kunde, die Elektra mit dem höchsten Schmerz, Klytämnestra mit lebhafter Freude erfüllt. Kaum ist die Königin in den Palast zurückgetreten und die sich den Trauernden entringende Klage beginnt in breiteren Tönen dahinzuströmen, da unterbricht Chrysothemis den ernsten Gesang. Jubelnd eilt sie herein; Orestes muss leben; sie hat eine Locke von ihm an des Vaters Grabmal gefunden. Aber Elektra, die besser zu wissen vermeint, wie die Verhältnisse liegen, dämpft ihre Freude rasch genug durch die kurze Mitteilung der eben eingetroffenen Nachricht und fordert sie dann auf, an ihrem gegen das Leben des Aegisthos gerichteten Plane teilzunehmen. So weit soll es aber nicht kommen, dass sich Frauenhände nochmals mit Blut besudeln. Der Eintritt des angeblich mit Orestes' Asche von Phokis kommenden Orestes führt rasch zu einer Erkennung der Geschwister und einer Verständigung über die Ausführung des Racheplanes, die natürlich Orestes allein übernimmt, und endlich auch zur Erkennung des alten zur Vorsicht mahnenden Pflegers durch Elektra. Der Augenblick ist günstig, Aegisthos ist über Feld. So tritt Orestes in den Palast

ein. Bald ertönen von innen Klagerufe der Mutter, auf welche die aussen lauschende Elektra nur ein „Triff doppelt!“ als grause Antwort hat. Da naht Aegisthos. Er hat von Orestes' Tod gehört, und als ihm jetzt aus dem Palast die verhüllte Leiche der Königin entgegengetragen wird, glaubt er — o tragische Ironie! — diejenige des gefürchteten Thronerben vor sich zu haben. Orestes klärt ihn aber rasch genug darüber auf, und feige wie er ist, lässt er sich von diesem in das Innere des Hauses treiben, um dort selbst den Todesstreich zu empfangen.

Im Gegensatz zu dem Aeschyleischen Drama, in dem die Handlung lange nicht fortschreitet, sondern nur die bange Gewitterschwüle, gerade so wie in Shakespeares auch stofflich verwandtem „Hamlet“, einen plötzlich niederfallenden Strahl ahnen lässt, geht bei Sophokles die im ganzen einfache und doch an spannenden Momenten reiche Handlung einen raschen kräftigen Gang. Ausserdem hat der jüngere Dichter dem Stoffe dadurch eine ganz neue Wendung gegeben, dass er die im Hause zurückgebliebene Elektra zur Hauptperson gemacht hat und mit psychologischer Vertiefung die Entschlüsse vor der blutigen That ihrer eigenen Seele entkeimen lässt, während sie bei Aeschylos auf den Anstoss von aussen her (Traumgesicht, Erscheinung des Ermordeten) herbeigeführt werden. Ist die Vortrefflichkeit der Charakteristik in dieser herbsten Frauengestalt unanfechtbar, so kann man doch zweifeln, ob ihr schroffes, bis an die Grenzen des Erlaubten gehendes Wesen natürlich ist. Eine Jungfrau, die mit kühlem Blut den Plan auseinandersetzen kann, wie sie den Buhlen ihrer Mutter töten will, und die den totbringenden Streich des Sohnes auf das mütterliche Haupt mit einem grausig-kalten „Triff doppelt!“ begrüssen kann, hat das Weibliche zu sehr abgestreift, um unsere Sympathie nicht zu verlieren. Dass dagegen Orestes nicht, wie bei Aeschylos, nach geschehener That den Erinyen anheimfällt, halte ich für einen Meisterzug in technischer Beziehung wie in Anbetracht der historischen Wahrheit. Aeschylos musste am Ende seiner „Grabspenderinnen“ diese grausen Gestalten aufsteigen lassen, um anzudeuten, welche Gewalten im dritten Teil seiner Trilogie wirken sollten, für Sophokles, dessen „Elektra“ eine in sich abgeschlossene Tragödie ist, wäre dieser Hin-

weis geradezu unnatürlich gewesen. Ausserdem spielt ja die Handlung in einer Zeit, in der die Blutrache nicht nur berechtigt, sondern geboten war. Orestes musste dem Gebot Apollons folgen und die blutige That vollziehen, um den Geist des gemordeten Vaters zu versöhnen. Mögen wir daher auch in der Neuerung des Stesichoros, der zuerst in seiner Oresteia den Muttermörder von den Furien verfolgt werden lässt, den Aufgang einer neuen Zeit begrüssen, welche das Gewissen zu seinem Recht kommen lässt, und die grossartige Dichtung des Aeschylos als leuchtendes Sinnbild einer weiteren Epoche der Kulturentwickelung betrachten, welche die Blutthat unter das Gesetz stellt, historisch richtiger ist unstreitig die Darstellung des Sophokles. In einem aber ist der jüngere Dichter weit hinter dem älteren zurückgeblieben: in der Katastrophe. Bei Aeschylos wird zuerst der Feigling Aegisthos, dann nach einem herzbewegenden Zwiegespräch Klytämnestra von Orestes getötet; bei Sophokles blutet zuerst die Mutter, und die Szene mit Aegisthos fällt dann stark genug ab. Trotz allem Grauen aber kann auch die „Elektra" die Anmut des Dichters nicht verleugnen, und es ist in dieser Beziehung bemerkenswert, dass auch dieses Drama, wie der „Aias", mit Tagesanbruch beginnt, hier zugleich den Anbruch einer neuen Zeit für die gebeugte Königstochter bezeichnend.

Ferner mögen wir aus dieser Tragödie, wie aus einigen folgenden des Sophokles und Euripides, die ästhetische Lehre entnehmen, dass der Grieche den Begriff der Tragödie durchaus nicht so eng fasste, wie wir abstrakten Deutschen ihn seit Lessing und seinen Nachfolgern zu fassen gewohnt sind, sondern dass er darunter einfach die dramatische Darstellung einer ergreifenden den Rahmen eines bestimmten Sagenkreises nicht verlassenden Handlung verstand und sich wenig darum kümmerte, ob dieselbe traurig oder gut ausging.

Wir werden bei Euripides noch einmal auf den später auch von dem Römer L. Attius behandelten Stoff zurückzukommen haben.

Die „Trachinierinnen" führen uns in den Mythenkreis des Herakles ein. Benannt nach dem Chor der Mädchen von

Trachis, welche die Begleitung der dort bei dem Könige Keyx weilenden Gemahlin des Herakles, Deïaneira, bilden, stellt uns das Drama die letzte, wohl schon in der Οἰχαλίας ἅλωσις erzählte, Episode aus dem Leben des gewaltigen Helden dar, die vor Sophokles wahrscheinlich von keinem Dramatiker behandelt worden war, dagegen nach ihm den Römer Seneca zu einer fratzenhaften Nachahmung, dem Hercules Oetaeus, begeisterte und dem genialen Ovidius so rührend erschien, dass er sie zweimal — sofern er auch der Verfasser der Heroiden ist —, im 9. Buch der „Metamorphosen" und in der 9. Heroide, behandelte. Dem gebildeten Publikum der Neuzeit ist der Stoff durch wiederholte Aufführungen von Händels Oratorium „Herakles" wieder näher gebracht worden.

Der erste Teil der Tragödie gruppiert sich um Deïaneira, der zweite um Herakles. Die Szene stellt während der ganzen Handlung den Königspalast des Keyx zu Trachis dar, bei dem Deïaneira während des Helden Abwesenheit Aufnahme gefunden hat. Jetzt ist er auch wieder fünfzehn Monate abwesend, so dass die Königin schon um sein Geschick zu bangen beginnt. So tritt sie in der Morgenfrühe aus dem Palast hervor, bei einer treuen Dienerin Trost und Rat zu finden; und deren Aufforderung, ihren Sohn Hyllos nach dem Vater auszusenden, wird sofort durch sie zur That. Kaum hat auch der Chor, den der Dichter mit feinem Gefühl aus jüngeren Freundinnen bestehen lässt, Mädchen, die mit dem Weibe fühlen können, aber Jungfrauen, deren Gefühl und Erfahrung mit denjenigen der Frau in einen leichten Gegensatz zu stellen sind, mit der Bitte an den allsehenden Helios, dass dieser Nachricht von dem Helden sende, Worte des Trostes an die Herrin verbunden, als ein Bote die glücklichen Erfolge des Herakles vor Oichalia meldet, von denen bald sein Herold Lichas ausführlicher berichten soll. Unter den Kriegsgefangenen, die dieser mit sich führt, befindet sich auch die schöne Königstochter Iole, um deren willen der Held den letzten Kampf bestanden. Vorsichtig gibt Lichas der Königin, welche die Fremde mit innigem Mitgefühl, ahnungslos, empfängt, Auskunft über sie und Herakles' Verhältnis zu ihr; aber nachdem er in den Palast getreten, öffnet

der Bote seiner Herrin die Augen, und auch Lichas kann die Thatsache nicht leugnen, die er der treuen Herrin gern verschwiegen hätte. Nun gewinnt in deren Herzen die Eifersucht alle Gewalt, aber nicht die rächende Eifersucht, sondern die innig liebende, die sich die Zuneigung des Heldengemahls auf jede Weise zu erhalten sucht. Da fällt ihr das alte Zaubermittel ein, das in dem Blut des Kentauren Nessos getränkte Gewand, der einst selbst, weil er der schönen Fürstin Unbill zuzufügen gedacht, von Herakles' Pfeil getroffen worden war und ihr sterbend die Verheissung gegeben hatte, dass die in sein Blut getauchte Wolle die Kraft haben werde, jenen in brennender Sehnsucht zu ihr entflammen zu lassen. Mit dieser Gabe sendet sie den treuen Lichas dem nahenden Gemahl entgegen. Aber kaum hat sich dieser entfernt, so lassen eigentümliche Zeichen an den mit den Ueberresten der Blutsalbe bestrichenen Wolleteilchen, die augenblicklich verpuffen, die Unschuldige ahnen, dass sie dem Treulosen ein furchtbares Gift gesandt. Ihre Ahnung wird nur zu rasch durch den zurückkehrenden Hyllos bestätigt, der sie ungescheut als Mörderin des Vaters anklagt. Denn sobald Herakles das Gewand angelegt, hat ihn ein rasender Schmerz, ein furchtbarer Brand ergriffen. Wütend hat er den Lichas an einen Felsen geschleudert. Dann hat man den Halbtoten in einen Kahn gelegt, dass er in Trachis ende. Das kann Deïaneira nicht überleben. Schweigend entfernt sie sich und stürzt sich in sein Schwert, so dass Herakles, der noch an der Ungetreuen, wie er meint, Rache nehmen will, sie nicht mehr lebend antrifft. Er erfährt ihre Unschuld, erkennt sein Geschick, in dem er die Erfüllung eines alten Orakels sieht, als göttliche Fügung, und nachdem er noch seinen Sohn gebeten, ihn auf den Oeta hinauf zu bringen, dass er dort in lodernder Flamme seine irdischen Mühen vollende, und sich der verwaisten Iole liebend anzunehmen, bewegt sich der ernste Zug von der Bühne weg dem Gebirge zu.

Wie im „Aias“ müssen wir auch in den „Trachinierinnen“ zwei nach Umfang und Inhalt ungleiche Teile mit verschiedenen Helden unterscheiden. Aber während dort die langen Streitigkeiten um die Bestattung kaum mehr Handlung zu nennen sind, schreitet hier doch die Handlung bis zu dem Klagegeschrei des

Herakles fortwährend weiter. Ist nun diese Handlung tragisch? Im modernen Sinne gewiss nicht. Denn worin besteht im Grunde die Schuld der Deïaneira, deren Eifersucht ausserordentlich milde gezeichnet ist, als darin, dass sie vielleicht nicht vorsichtig genug handelt? Ihr Fehler ist ein Versehen, keine Schuld. Abgesehen davon ist die Charakterzeichnung namentlich der weiblichen Heldin vortrefflich, und die fortwährende Täuschung, in der sich die Handelnden, Deïaneira der Iole, Lichas der Deïaneira, diese wieder dem Herakles gegenüber, befinden, ist von einer eigentümlichen Gewalt, die uns mit Wehmut dem Verlauf der Handlung folgen lässt. Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass der Dichter, der im ersten Teil in der Darstellung seelischer Erregungen seine Meisterschaft bewährt hat, im zweiten das heikle Motiv des körperlichen Schmerzes dadurch annehmbar gemacht, dass er den leidenden Helden zugleich in seiner ganzen moralischen Grösse zeigt und das körperliche Leiden mit Umständen verknüpft, die zusammengenommen eine tragische Wirkung hervorzurufen wohl im stande sind.

Demselben Mythenkreis entnommen und zugleich durch das Motiv des Schmerzes noch in einer besonderen Verwandtschaft mit den „Trachinierinnen" stehend, weist der im 85. Lebensjahre des Dichters aufgeführte „Philoktetes" direkt auf die troische Sage zurück. Wahrscheinlich in der „kleinen Ilias" des Lesches von Lesbos fand sich die Erzählung von dem thessalischen Fürsten Philoktetes, der bei der Überfahrt nach Troja auf der Insel Chryse durch den Biss einer Schlange verletzt wurde und bei dem unheilbaren Charakter seiner übelriechenden, von Zeit zu Zeit die heftigsten Krampfanfälle hervorrufenden Wunde in den hellenischen Fürsten den Plan reifen liess, ihn auf Lemnos auszusetzen. Dort haust er nun schon viele Jahre einsam mit der kostbaren Waffe, die ihm der sterbende Herakles dafür geschenkt, dass er den ihn verzehrenden Feuerbrand auf dem Oeta entzündet: den nie fehlenden Bogen. Unterdessen haben die Griechen, allen Anstrengungen zum Trotz, Ilios nicht nehmen können. Ein Orakel belehrt sie, dass sie nur durch den Bogen des Herakles und den inzwischen erwachsenen Sohn des Achilleus, Neoptolemos, zu ihrem

Ziele gelangen können. Der Letztere wird herbeigeholt und übernimmt nun mit Odysseus den schwierigen Auftrag, den gekränkten „Robinson“ auf Lemnos zu versöhnen und herbeizuschaffen. Mit ihrer Ankunft auf der Insel beginnt unser Drama, in dem ausnahmsweise ein Felsengeklüft den Hintergrund bildet. Die Handlung wird durch die Mahnungen eröffnet, welche der vom Gestade heraufkommende Odysseus seinem jugendlichen Begleiter Neoptolemos gibt. Dieser ist nämlich dazu ausersehen, den einsamen Helden durch eine Täuschung zu gewinnen und sich seines Bogens zu bemächtigen. Nur ungern fügt sich der edle Jüngling, der echte Sohn seines Vaters, der ihm schimpflich dünkenden Notwendigkeit, einen Helden zu betrügen. Kaum hat sich Odysseus entfernt, so naht auch schon hinkend der unglückliche Philoktetes selbst. Der Anblick von Menschen erfüllt ihn mit neuer Hoffnung. Er redet sie an, erfährt von Neoptolemos, dass er nicht nur Hellene — schon das ist dem Dulder eine hohe Freude —, sondern Achilleus', seines besten Freundes, Sohn ist, dessen Tod er mit grosser Betrübnis vernimmt. Und wie er nun nach der Ursache von des Jünglings Fahrt fragt, erzählt ihm Neoptolemos die eingelernte unwahre Geschichte, dass ihm, der von den Atriden nach Troja gerufen worden sei, diese und der listige Odysseus die Waffen seines Vaters vorenthalten hätten, daher er sich von ihnen losgesagt habe und nun geraden Weges nach seiner Heimat Skyros segele. Mit herzinniger Bitte fleht ihn Philoktetes an, dass er ihn mitnehme. Der Chor der Schiffsleute schliesst sich seinen Bitten an und Neoptolemos erklärt sich denn auch dazu bereit. Aber der Held muss nach und nach auf den gerade entgegengesetzten Gedanken vorbereitet werden, dass es ihm bestimmt sei, im Bunde mit den verhassten Atriden Troja zu nehmen. Diesem Zwecke dient der nunmehr eintretende, von einem Schiffsmann des Neoptolemos hereingeführte Kaufherr, der eben von Troja gekommen und dort vernommen haben will, dass man dem Neoptolemos nachsetze und dass Odysseus mit Diomedes ausgefahren sei, den zur Eroberung der feindlichen Veste nötigen Philoktetes herbeizuholen. In Wahrheit versteckt sich unter dieser Maske kein anderer als Odysseus, der in dieser für ihn ungefährlichen Weise seine Minenarbeit

an dem Felsenherzen des trotzigen Helden beginnt. Zunächst freilich mit sehr wenig Erfolg. Denn weit davon entfernt, ihn für die Fahrt nach Troja zu gewinnen, haben die Worte, die er soeben vernommen, den Hass des Philoktetes gegen seine vermeintlichen Feinde nur verstärkt, in gleichem Masse aber seine Dankbarkeit gegen Neoptolemos erhöht, dem er für kurze Zeit seinen Bogen überlässt, als er den Jüngling aufgefordert, ihn zum letzten Abschied von seiner unwirtlichen und ihm doch traut gewordenen Behausung in seine Höhle zu begleiten. Beim Verlassen derselben packt ihn einer jener Krampfanfälle, deren Heftigkeit einst seine Aussetzung veranlasst hat. Mit wunderbarer Kunst hat Sophokles in dieser auf der Bühne bedenklichen Szene die Furchtbarkeit des körperlichen Schmerzes durch die Hervorhebung der im Inneren des Helden bebenden Erregungen und namentlich seiner moralischen Stärke abzudämpfen verstanden. Endlich bricht er bewusstlos zusammen. Seine Furcht, dass er während seiner Ohnmacht verlassen werde, soll sich nicht erfüllen; zu seiner grössten Freude sieht er beim Erwachen den jungen Helden noch voll inniger Teilnahme neben sich stehen. Ja, dessen Mitgefühl ist so stark geworden, dass er jetzt, dem Drange seiner wahren Natur folgend, das Truggewebe, das jenen umgibt, selbst zerreisst und dem neuen Freunde offen erklärt, es sei seine Aufgabe, ihn nach Troja zu bringen. Wütend verlangt Philoktetes seinen Bogen, Neoptolemos verweigert es. Die Angst entfesselt in dem Getäuschten einen Sturm von Bitten, Klagen und Verwünschungen. So heftig wird sein Andringen, dass Neoptolemos wieder zu schwanken beginnt, bis ihm das rasche energische Eintreten des Odysseus wieder seinen Weg weist. Nun wird es dem Armen klar, in wessen Netze er gefallen. Ein wütendes Wortgefecht entwickelt sich und mit ihm die verzweifelte Absicht des seiner Waffe Beraubten, von einem Felsen in die Tiefe zu springen. Auch dies wehrt Odysseus durch den Befehl an die Bootsleute ab, ihn zu packen. Es geschieht. Wie bricht nun da die Verzweiflung des Gefesselten los:

> O Hände, was erduldet ihr! Und ihr entbehrt
> Den lieben Bogen, seid gefangen, ihr von dem!

(Zu Odysseus.)

O, der du nie das Lautre, nie das Edle denkst,
Wie hast du mich beschlichen, wie gefangen mich,
Nahmst dir zum Schirm den Jüngling, unerwartet mir,
Der deiner unwert, aber mein so würdig ist:
Er wusste nichts, als was ihm aufgegeben war;
Denn jetzo fühlt er offenbar den Schmerz, sowohl
Was er gefehlt hat, als was mir zu Leid geschehn.
Doch deine Seele, immer arg und lauernd aus
Den Winkeln, hat den Biedern gegen sein Gemüt
So hübsch gelehrt, im Argen fein geschickt zu sein.
Elender! nun mich fassend denkst du mich dem Strand
Hier zu entführen, wo du einst mich ausgesetzt,
Mich freundlos, einsam, fremde, tot im Lebensreich.
Ha! Tod dir! Oft schon hab' ich solches dir geflucht!
Nichts aber, was mir lieb ist, thun die Götter mir.
Dich freut zu leben, aber mir ist bittre Pein
Dies, dass ich lebe, weh mir! mit der Leiden Zahl,
Verlacht von dir und dem Atridenpaar, den Herrn
Des Heeres, denen du da fröhnst in solchem Dienst!
Mit ihnen fuhrst du, warst du gleich durch List und Zwang
Zur Fahrt gebracht*); mich Armen, der freiwillig fuhr
Mit sieben Schiffen, setzten sie verächtlich aus —
Und einer gibt dem andern dess die Schuld.
Und nun — was jagt ihr, was entführt ihr mich? Wozu?
Bin ich ein Nichts doch, bin ich längst doch tot für euch!
Wie, o du Gottverhasster! jetzt nicht bin ich dir
„Lahm, übelriechend?“ — Fahr' ich mit, „wie feiert ihr
Die Götter noch mit Spenden, wie mit Opferbrand?“
Denn um mich auszusetzen gabst du das doch vor.
Tod euch in Schanden! ja den Tod ob eurer Schuld
An mir, wenn Götter sorgen der Gerechtigkeit! —
Ich weiss, sie sorgen deren: nimmer wär't ihr wohl
Auf diese Fahrt gegangen nach dem armen Mann,
Trieb nicht ein Götterstachel euch um meinethalb.
Doch Vaterland und Götter, Welt-Obhüter ihr!
O strafet, strafet, strafet in der Zukunft doch
Sie alle, wenn ihr denn auch meiner euch erbarmt!
Wohl elend leb' ich: aber säh' ich ihren Tod,
Ich würde denken, aus der Qual entflohn zu sein.

*) Zur Sache vergl. S. 85.

Odysseus und Neoptolemos entfernen sich, kehren aber bald in heftigem Gespräch zurück und Odysseus kann es nicht wehren, dass der von Reue gequälte Jüngling dem Alten den Bogen zurückgibt und ihn selbst dadurch in Lebensgefahr bringt, der er nur durch rasche Flucht entrinnt. Neoptolemos will den Philoktetes wirklich in seine Heimat bringen, aber der auf einer Wolke herniederschwebende gottgewordene Herakles führt endlich doch durch seine Autorität und den Hinweis auf den unsterblichen Ruhm, den er sich vor Troja gewinnen werde, die Wandlung in Philoktetes herbei, dass er sich bereit erklärt, die Fahrt anzutreten.

Weist auch dieses Drama in der fast bilderlosen Sprache und der mehr verstandesmässigen als phantasievollen Durchführung der Handlung deutlich auf das hohe Alter des Dichters hin, so ist doch nicht zu leugnen, dass es in der feinen psychologischen Zeichnung, in der scharfen Charakteristik der Personen unter allen uns erhaltenen Sophokleischen Dramen die erste Stelle einnimmt. Die Folgerichtigkeit der, was uns Moderne besonders anmuten muss, auf rein menschliche Motive aufgebauten Handlung ist bis zum Erscheinen des Herakles unbestreitbar, aber gerade die Folgerichtigkeit der Motivierung hat die Handlung gegen Ende des Stückes dahin geführt, wohin der Dichter eigentlich nicht kommen wollte: zum Entschluss des Neoptolemos, den Philoktetes w i r k l i c h in seine Heimat zu bringen. So blieb denn dem Dichter, der im Bann der Sage stand, nichts übrig, als zum Schluss, seiner eigenen Motivierung zum Trotz, einen höheren Willen, einen deus ex machina eingreifen zu lassen. Ausserdem ist merkwürdig, dass, während der Titelheld vom Anfang bis zum Ende des Stückes derselbe bleibt, Neoptolemos eine psychologische Wandelung durchmacht. Kein Drama der älteren Zeit baut sich so ganz auf der Intrigue auf wie der „Philoktetes“, der in dieser Beziehung schon deutlich auf die Komödie eines Menander hinweist, wie er selbst das Produkt einer durch sophistische Lehren angesteckten Zeit ist. Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass hier Sophokles zum zweiten Male den Versuch gewagt hat, den körperlichen Schmerz zu einem wirksamen Bühnenmotiv zu machen. Wie er ihn abgedämpft und geadelt hat, wurde vorhin angedeutet und

ist in der berühmten Ausführung Lessings im „Laokoon“ (Stück IV) eingehend zu lesen. Dagegen können wir dem grossen Kritiker darin nicht beistimmen, wenn er dieses Motiv auch für die verlorene Tragödie „Laokoon“ annimmt. Eher ist aus den erhaltenen vierzehn kleinen Bruchstücken mit Zuhilfenahme einer Stelle des Hyginus, der nachweislich aus den Dramatikern geschöpft, zu schliessen, dass in dieser Tragödie das seelische Leiden des Apollonpriesters zu einem ergreifenden Ausdruck kam, der im Kampf mit einem Gebot seines Gottes (die Gefährlichkeit des hölzernen Rosses zu verschweigen) und seinem Patriotismus diesen siegen lässt und dafür von dem Gotte mit dem Verlust seiner Söhne und selbst mit Wahnsinn gestraft wird.

Den meisten Ruhm haben dem Dichter die drei der grausen Oedipussage entnommenen Dramen: König Oedipus, Oedipus in Kolonos und Antigone eingetragen. Wenn wir auch nicht wüssten, dass Sophokles diese drei Stücke zu sehr verschiedenen Zeiten gedichtet, zuerst, wahrscheinlich 441, die „Antigone“, dann, vielleicht während der grossen Pest, den „König Oedipus“ und endlich kurz vor seinem Tod den „Oedipus auf Kolonos“, so könnten wir doch leicht aus ihrem ganzen Bau, namentlich an der Zuspitzung gegen den Schluss hin, leicht erkennen, dass sie als Einzeldramen gedacht sind; trotzdem drängt die Einheit des Sagenstoffes und des die Handlung der einzelnen Teile verknüpfenden Verhängnisses, sie im weiteren Sinne als Trilogie zu bezeichnen. Schon A. W. v. Schlegel hat bei einer kurzen Vergleichung der beiden Thebanischen Königssagen mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die in ihrer Einfachheit mehr zur Behandlung im Epos geeignete Niobesage darin gewaltiger sei, dass sie in grossen aber erschrecklich deutlichen Zügen den menschlichen Übermut und seine Bestrafung male, während die Oedipussage durch die in ihr herrschende Intrigue zwar dramatisch brauchbar, aber an ethischem Pathos minder reich sei. Freilich, dass das Leben des rätsellösenden Oedipus — und das Rätsel der Sphinx bedeutet das menschliche Leben — für ihn selbst ein unlösbares Rätsel sein muss, dass der Mann, der die Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens kennt, über sich selbst im Unklaren bleiben muss,

ist ein so sinnreicher Zug, wie wir deren wenige in den übrigen Sagen auffinden können.

Die Handlung des „König Oedipus“ spielt vor dem Palast des Königs auf der Burg von Theben. Jünglinge und Kinder haben sich, von Priestern geführt, vor den Altären der verschiedenen Gottheiten niedergelassen. Auf die Frage des zu ihnen tretenden Königs, was die Veranlassung ihres Bittganges sei, antwortet der Priester des Zeus mit dem Hinweis auf die furchtbar wütende Pest. Diese Kunde hat für Oedipus nichts Überraschendes; ja er hat schon selbst vor einigen Tagen seinen Schwager Kreon zum delphischen Orakel gesandt, um von dorther ein errettendes Wort zu vernehmen. Der eben Zurückgekehrte bringt den Befehl des Gottes, den immer noch ungesühnten Tod des Laios durch Verbannung der Mörder zu sühnen. Aber wer sind die Mörder? Wo weilen sie? Diese Frage muss sich dem König unwillkürlich aufdrängen; und er muss Schritte thun, eine Antwort zu finden. So tritt er also wieder zu dem unterdessen in grösseren Scharen gesammelten Volk heraus und in majestätvoller Ansprache verpflichtet er jeden, der eine Kunde von der That habe, ihm davon Anzeige zu machen und den Mörder nicht bei sich aufzunehmen. Der Chor thebanischer Greise kann ihn nur auf das Gerücht aufmerksam machen, dass Laios durch Wanderer erschlagen worden sei. Aber bald soll Oedipus mehr hören, mehr als er zu tragen vermag. Besorgt um das Wohl seiner Stadt hat er nicht bloss zum Orakel, sondern auch zu dem alten blinden Seher Teiresias geschickt. Ungern ist der Alte dem Rufe gefolgt, und sein anfängliches Schweigen mag dem argwöhnischen König wie Trotz erscheinen. Schon ahnt er eine Verschwörung, zunächst gegen Laios, bald gegen seine eigene Person gerichtet.

Oedipus.

Wisse denn, du dünkest mir,
Hast mitgepflanzet diese That und mitgethan,
Nur dass du selbst ihn nicht erschlugst. Doch wärest du
Nicht blind, ich nennte dieses auch von dir gethan.

Teiresias.

In Wahrheit? — Ich ermahne dich, bei deinem Wort,
Wie du es ausriefst, festzustehn, und dieses Tags
Nicht anzureden diese mehr, noch mich hinfort,
Da du des Lands unheil'ger Schuldbeflecker bist.

Oedipus.

So scheu- und schamlos wirfst du mir ein solches Wort
Entgegen, und gedenkest wohl ihm zu entfliehn?

Teiresias.

Ich bin's. Die starke Wahrheit wird von mir genährt.

Oedipus.

Durch wessen Lehre? Wahrlich nicht der Seherkunst.

Teiresias.

Durch deine. Du ja zwangest dieses Wort mir ab.

Oedipus.

Welch' Wort? Noch einmal sag' es, dass mir's klarer sei.

Teiresias.

Hast du es nicht verstanden? Oder prüfst du mich?

Oedipus.

Nicht, dass ich's deutlich nennte; sag's denn noch einmal.

Teiresias.

Du bist der Mörder, sag' ich, den du finden willst.

Oedipus.

Doch nicht zum Heil dir höhnst du mich zum zweitenmal.

Teiresias.

Sag' ich noch andres, dass du mehr dich noch erzürnst?

Oedipus.

So viel dich lüstet; eitel wird's geredet sein.

Teiresias.

Verborgen, sag' ich, pflegst du mit den Teuersten
Schmachvollsten Umgang, und erkennst dein Übel nicht.

(Thudichum.)

Der Zuhörer ahnt nun schon den ganzen Zusammenhang, von dem der zunächst Beteiligte nichts wissen will. Er glaubt sich im Netz einer Intrigue, er wähnt, Kreon strebe nach dem Thron und habe den Seher bestochen, in seinem Sinne zu wirken. Die letzten furchtbaren Worte, welche dieser ihm zuschleudert:

> Ich sage dir, dass jener, den du lange schon
> Bedrohend aufsuchst, und den Mord des Laios
> Dem Volk verkündend, er ist hier; dem Worte nach
> Ein fremder Mitbewohner; doch erscheint er dann
> Als eingeborner Theber; und er wird sich nicht
> Der Schickung freun. Denn blind aus einem Sehenden,
> Für euch ein Bettler, wird er mit dem Wanderstab
> Vortastend seinen Schritten in die Fremde ziehn.
> Er wird erscheinen seinen Kinder zugesellt
> Als Bruder und als Vater, und von der er stammt,
> Sohn dieses Weibes und Gemahl, und Ehgenoss
> Und Mörder seines Vaters. Und nun geh hinein
> Und überzähl' es. Fassest du auf Lüge mich,
> So sprich, ein Neuling sei ich in der Seherkunst. (Thudichum.)

haben seine Wut so entfesselt, dass er den zu seiner eigenen Verteidigung herbeieilenden Kreon, in dessen entschieden aber doch wohlwollend mahnendem Wort wir hier und noch mehr am Schlusse den Antonio Montecatino des Goetheschen Tasso zu hören glauben, mit dem Tode bedroht — ein Vorsatz, von dem er freilich durch des Chores und seiner zur Schlichtung des Streites herbeigeeilten Gemahlin Jokoste eindringliches Zureden sich wieder abbringen lässt. Aber des Sehers Wort hat bei ihm doch Wurzel geschlagen. Mörder des Laios! klingt es ihm in die Ohren, und die Erzählung der Königin von dunklen Orakelsprüchen, denen zufolge ein dem königlichen Paar geborener Knabe ausgesetzt worden sei, lässt ihn, weit davon entfernt, ihn zu beruhigen, mit sicherem Instinkt den furchtbaren Zusammenhang ahnen. Zunächst kommt er zu der Gewissheit, dass er der Mörder des Laios ist. Nur fehlt noch die Aussage des einzigen bei der Blutthat gegenwärtigen und am Leben gebliebenen Dieners, der früher von Mördern, nicht von einem Mörder gesprochen hat. Mit bewunderungswürdiger Kunst weiss

gerade hier der Dichter die Spannung aufs Höchste zu steigern. Ein Bote aus Korinth meldet den Tod des dortigen Königs Polybos, als dessen Nachfolger die Bürger dessen Sohn Oedipus zu begrüssen wünschen. Ein kurzer Lichtblick für die ahnungsvolle Seele des Zuhörers, der aber rasch dem schwärzesten Dunkel weicht, als der König im Verlauf des Gesprächs mit dem Boten erfährt, dass er gar nicht des Polybos leiblicher Sohn, sondern von einem Hirten des Laios, demselben Mann, der später bei des alten Königs Tod zugegen war, im Kithairongebirge ausgesetzt, von ihm, dem Boten, gefunden und von Polybos an Kindesstatt angenommen worden ist. Da entfernt sich die Königin, die allein klar zu sehen begonnen und deshalb alle weiteren Nachforschungen abzuschneiden versucht hat. Umsonst, des Königs Eifer, Alles zu erfahren, wird von Augenblick zu Augenblick mächtiger; er will wissen, wer er ist, und wenn er sich als Abkömmling eines Knechtes finden müsste. Den so naheliegenden wirklichen Sachverhalt begreift er noch ebenso wenig wie der vertrauensselige Chor, der sich schon auf die Entdeckung freut, seinen Herrn als Sohn eines Gottes und einer Waldnymphe offenbart zu sehen. Da kommt der alte Hirt und einstige Diener des erschlagenen Laios. Erst antwortet er harmlos auf die ihm gestellten Fragen, dann stockt er mit der Antwort, endlich bekennt er die volle Wahrheit. Die Charakteristik dieses Mannes aus dem Volk ist vortrefflich, manchmal leise ins Komische hinüberspielend. Um so furchtbarer wirkt der grause Ernst seiner Eröffnungen, aus denen hervorgeht, dass Oedipus wirklich der Sohn des Laios und also Mörder seines Vaters und Gemahl seiner Mutter ist. Nun ist der Mut des starken Mannes gebrochen. Wir ahnen, was kommen wird, wenn er mit dem Ausruf:

O wehe, weh! es gehet alles klar hinaus! —
Licht, leuchte mir zum letzten Mal!

von hinnen wankt. Im Palast, in dem sich eben Jokaste das Leben genommen, an ihrer Leiche, mit ihren Spangen sticht er sich die Augen aus. Tastend tritt er noch einmal vor die Thüre, um den ihm freundlich genahten Kreon zu bitten, dass er ihn des

Landes verweise. Kreon will, ehe er sich dazu entschliesst, den Befehl des Gottes zu Delphi einholen; indes verspricht er, den Töchtern des Geblendeten, den jungen Kindern, die zu dem unglückseligen Vater herausgeführt werden, seinen Schutz angedeihen zu lassen. Niemand wird ohne tiefe Rührung die ergreifende Szene lesen oder schauen, in welcher der Vater sie, die er nicht mehr mit leiblichen Augen sehen kann, in seine Arme schliesst. Mit dem Hinweis des Chors:

Thebens, meiner Stadt, Bewohner, sehet hier den Oedipus,
Der die berühmten Rätsel wusste, war ein hochgewalt'ger Mann,
Der nicht auf den Neid der Bürger und des Glückes Fülle sah,
Welche Flut von grausem Schicksal über ihn gekommen ist.
Also dass man keinen Menschen, jenen seinen letzten Tag
Weislich erst zu sehn beachtend, glücklich preisen soll, bevor
Er durchdrang des Lebens Grenzen, unerreicht von Schmerz und Not.
(Thudichum.)

endigt das Drama, dessen furchtbarer Inhalt uns nicht nur, wie in der letzen Szene, zu Thränen rührt, nein, das uns erschüttert und am Ende hoffnungslos traurig macht. Eine tragische Wirkung dieses mit wunderbarer Kunst sich fast bis zum Schluss um die Enthüllung geschehener Dinge bewegenden, also gewissermassen mit rückwärts gewandter Handlung gedichteten Stückes (Kleists „Zerbrochener Krug“ bildet das heitere Gegenstück dazu) lässt sich nicht leugnen, und doch fragen wir mit Recht: Wo ist die Gerechtigkeit droben? Ist Oedipus schuldig, dass er so Furchtbares erleiden muss? Wir halten mit aller Entschiedenheit seine Unschuld aufrecht. Was er fehlt, fehlt er unwissend und das „argwöhnische und herrische Wesen des Königs“, wie Schlegel es nennt, ist von einer tragischen Schuld himmelweit verschieden. Oedipus leidet wie Hiob. Aber durch die Geschichte von dem Dulder im alten Testament weht der Odem der göttlichen Vorsehung, die den Menschen straft, um ihn zu läutern, während hier nichts anderes als Schicksal ist.

Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein,

so lautet das grause Motto des „Königs Oedipus". Das Drama bleibt eine Schicksalstragödie. Es stellt einen Lebensgang dar, der für sich unverständlich ist. Hat der Dichter uns die Lösung dieses Rätsels vorenthalten?

Wir hatten bei Betrachtung der Aeschyleischen Kompositionsweise die Bemerkung gemacht, dass eine Trilogie That, Gegenthat und Versöhnung darstellte. Sobald nun Sophokles von der trilogischen Gliederung zum Einzeldrama überging, mussten notwendigerweise jene drei auch für das Einzeldrama unentbehrlichen Teile zusammengepresst oder einer zum Nachteil des anderen bevorzugt werden. So konnte es kommen, dass das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit, die in dem Zusammenhang der drei Aeschyleischen Stücke dem Zuschauer klar wurde, im Einzeldrama nicht zu hinreichend verständlicher Darstellung kam. In der Oedipussage, so wie sie bei Sophokles geformt ist, bilden die Unthaten des Laios den ersten, der Gegenschlag der Götter, der den Oedipus trifft, den zweiten und die Verklärung des Oedipus den dritten Teil. Als Trilogie gefasst würde diese Sage ein Loblied auf die göttliche Vorsehung heissen können. Denn die Vorstellung, dass die Sünde der Väter forterbt in den Kindern bis ins dritte und vierte Glied, ist den Hellenen ebenso geläufig wie den alten Hebräern. Während aber Jehovah durch Opfer zur Gnade gestimmt werden kann — und dieser Begriff der göttlichen Gnade tritt im Buch Hiob schon deutlich hervor —, ja während selbst Aeschylos den Muttermörder Orestes durch die Gnade der Göttin Athene entsühnt werden lässt, hilft im „König Oedipus" nicht Opferspende, nicht Gebet, die Gnade bleibt aus. Das Drama schildert den Lebensgang eines Menschen, wie er einmal vorkommen könnte und das Resultat dieser mit rücksichtsloser Energie des poetischen Pinsels gegebenen Darstellung ist die trostlose Frage: Warum muss der Unschuldige leiden?

Diese Frage, bedünkt mich, liess den Dichter nicht ruhen. Er hatte den „König Oedipus" geschrieben, aber damit mit der Sage nicht abgeschlossen. Sein eigener milder harmonischer Sinn mochte sich mit dem Gemälde nicht zufriedengeben, das er in keckem Mannesmut entworfen. Und so ging er, an der Grenze

menschlicher Arbeitskraft stehend, an die grosse Aufgabe, der verzweifelnden Frage im „König Oedipus“ die versöhnende Antwort zu geben. Freilich konnte diese nicht in dem Sinne des Christentums ausfallen, das die Leiden dieses Lebens als Vorbereitung auf ein besseres Dasein betrachtet; für den Hellenen, dem das Dasein in diesem Leben lag, war eine Versöhnung nur in dem Sinne möglich, dass der Mensch am Ende seiner Tage den Frieden findet, den er vorher nicht gekannt, und als Schutzgeist des Gaues, in dem sein Leib ruht, verehrt in der dankbaren Erinnerung der kommenden Geschlechter weiterlebt. Diese Versöhnung wird im „Oedipus in Kolonos“ herbeigeführt, den man deshalb mit Recht — um so mehr als hier eine Ahnung göttlicher Gnade unverkennbar ist — ein religiöses Drama nennen darf. Und so zeigen die beiden Dramen des Dichters, so verschieden sie auch in der Auffassung des vom Schicksal bestimmten Leidens und der durch die Gottheit geschenkten Befriedung des Herzens erscheinen mögen, darin eins, dass sie die Unschuld des Oedipus predigen. Ähnliche Wandelungen hat, natürlich abgesehen von der völligen Verschiedenheit der einzelnen Motive, Goethes grösste Dichtung, der „Faust“, durchgemacht. Der erste Entwurf des Jünglings hat es mit dem Gegensatz zwischen Geist und Natur zu thun; der erste Teil endet trotz des „Gerettet!“ mit einer schreienden Dissonanz; der zweite endlich bezeichnet ein thätiges Leben als die Grundlage menschlichen Glückes, ja als den Anfang der Seligkeit selbst, ohne freilich die göttliche Gnade ganz ausser Acht lassen zu können, denn:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Wie über dem Ende dieses zweiten Teils ein süsser Weihrauchduft schwebt, so strahlt ein milder goldener Glanz über der zweiten Tragödie des Sophokles, während die erste in sich mit jedem Augenblick mehr verdunkelnde Wetterwolken gehüllt ist. Trotz der an einzelnen Stellen höchst bewegten Handlung ruht ein unsagbarer Frieden über dem Ganzen, der sich selbst in der Szenerie, dem mit Lorbeeren und Ölbäumen bestandenen, in heiliger Stille daliegenden,

kühlen Schatten spendenden Hain der Eumeniden kundgibt. In der Tiefe des Prospektes wird durch eine Lichtung des Waldes die Stadt Athen sichtbar, nach der am Hain vorbei eine Strasse führt. Auf dieser Strasse kommt, geführt von seiner Tochter Antigone, der blinde Oedipus heran. Kaum hat sich der vom Marsch ermüdete Greis auf einem Steine niedergelassen, so tritt ein Bürger von Kolonos herzu, ihn von diesem den Eumeniden geweihten Sitze hinwegzuscheuchen; aber die entschiedene Weigerung des Fremdlings, von dieser ihm durch das Geschick bezeichneten Stelle sich zu entfernen, und seine daran geknüpfte Bitte veranlassen jenen, den Beschluss der Volksgemeinde über diesen seltsamen Fall herbeizuführen. Nachdem er davongegangen, öffnet sich des Greises Mund zu einem sehnsuchtsvollen Gebet an die Schützerinnen dieses Ortes, bei denen er nach Phoibos' Orakelspruch Ruhe finden soll

Zum Heile denen, die mir aufgethan,
Zum Fluch den Sendern, die mich fortgebannt.

In diesem Orakelwort ist der Keim der ganzen äusseren Handlung des Dramas enthalten; es bereitet auf die Versuche vor, die bald von verschiedenen Seiten gemacht werden, sich des für die Zukunft wertvollen Mannes zu versichern. Indem Oedipus, wie wir bald sehen werden, diesen Versuchen mit Entschiedenheit entgegentritt, wird er selbst Mittelpunkt einer äusserst bewegten Handlung, trotzdem er selbst die Ruhe eines Mannes, der mit dieser Welt abgeschlossen hat, nie von sich abwirft. Da Antigone Männer nahen sieht, treten beide in den Hain zurück; sobald aber Oedipus erlauscht hat, dass sie ihn suchen, gibt er sich furchtlos zu erkennen, und seine mit der eindringlichsten Beteuerung seiner Unschuld an sie gerichtete Bitte hat denn auch den Erfolg, dass sie vor der Ankunft des Königs Theseus, den man durch einen Eilboten herbei gerufen hat, von jeder Gewaltthat abstehen. Mit feinstem Geschick aber hat der Dichter, ehe Theseus die Bühne betritt, ein neues, in seiner Entwickelung äusserst dramatisches Motiv in die bis dahin geradlinig und einfach fortschreitende Handlung eingesetzt. Ismene, des Verbannten ältere Tochter, die seither in Theben zurückgeblieben war, ist dem Vater

nachgeeilt, ihm zwei bedeutungsvolle Nachrichten zu bringen: Eteokles und Polyneikes haben sich entzweit und letzterer zieht mit einem von Argos aus geworbenen Heere gegen die Stadt heran, und ferner: nach dem Bekanntwerden neuer den Oedipus betreffenden Orakel, die demjenigen Land, in welchem einst seine Leiche ruht, Glück verheissen, haben die Thebaner ihn, den sie kurz vorher verbannt, wieder in ihr Gebiet zu locken beschlossen, und Kreon ist mit der Ausführung des Planes betraut. Voll Mitgefühl und zugleich durch die eben vernommenen Orakelsprüche ermutigt, die ja vielleicht ihrem Gau gelten, raten die Männer von Kolonos dem Oedipus, dass er die Göttinnen des Hains durch eine Opferspende gnädig stimmen möge. Da er selbst als blinder und gebrechlicher Mann dazu nicht im stande ist, übernimmt Ismene für ihn die Erfüllung der heiligen Pflicht. Was der Chor der Koloner erhoffen liess, erfüllt nun der aus Athen herbeigeeilte edelmütige Theseus, das Ideal eines hellenischen Helden, aufs Vollkommenste; die Bitte des Oedipus, ihn hier zu dulden, gegen feindliche Gewalt zu schützen und endlich ihm ein Grab zu gönnen, wird um so bereitwilliger gewährt, als für die letztere Gabe eine Fülle des Segens verheissen wird; und die Bürger von Kolonos sollen seine ersten Hüter sein. Dies veranlasst den Chor, dem Fremdling in einem herrlichen Preislied die Vorzüge und Gaben seiner Heimat zu singen. Wir geben diese Perle der Sophokleischen Dichtung, dieses schönste Lied, mit dem je ein Dichter seine eigene Heimat gefeiert, unverkürzt wieder.

Erste Strophe.

Zur rossprangenden Flur, o Freund,
Kamst du, hier zu des Landes besten Wohnsitz,
Dem glanzvollen Kolonoshain,
Wo hinflatternd die Nachtigall
In helltönenden Lauten klagt
Aus den grünenden Schluchten,
Wo weinfarbiger Epheu rankt
Tief im heiligen Laubesdach,
Hier in dem schattigen, früchtebeladenen,
Dem stillen, das kein Sturmwind

Bewegt, wo der begeisterte
Freudengott Dionysos stets hereinzieht,
Im Chor göttlicher Mädchen schwärmend.

Erste Gegenstrophe.

Hier in schönem Geringel blüht
Ewig unter des Himmels Tau Narkissos,
Das altheilige Kranzeslaub
Jener Göttinnen, golden glänzt
Krokos, nimmer versiegen hier
Schlummerlose Gewässer,
Die vom Strome Kephissos her
Irren; ewig von Tag zu Tag
Wallt er mit lauterem Regenergusse durch
Der breiten Erde Fluren,
Das Land schnell zu befruchten uns,
Das die Chöre der Musen nie verschmähten,
Noch Kythere mit goldnen Zügeln.

Zweite Strophe.

Hier auch blüht ein Gewächs, wie im Gefild Asia's keines,
Noch auf dorischer Flur, dort in dem weit
Prangenden Eiland des Pelops,
Erwuchs; von selbst, ohne Pflege keimt es,
Der Feindesspeere Schrecken ist's,
Das herrlich aufblüht in dieser Landschaft,
Mein sprossnährender, blauschimmernder Oelbaum,
Den kein bejahrter, kein junger Heerfürst
Je mit feindlicher Hand tilgend verheert:
Denn mit dem ewigen wachen Blick
Sehn Zeus Morios Augen ihn
Und helläugig Athene.

Zweite Gegenstrophe.

Noch ein anderes Lob meiner Geburtserde, das beste,
Des gross waltenden Meergottes Geschenk,
Nenn' ich, des Lands edelste Gabe —
Des Meeres Herrschaft, der Ross' und Füllen.
O Kronos' Sohn, du hobst es ja
Zu diesem Preis, hehrer Gott Poseidon,
Der dem Rosse den wutstillenden Zügel

Umwarf am ersten auf diesen Wegen.
Sieh, hineilend mit Macht nieder zum Meer
Hüpft in den Händen geschwungen das
Ruder, das Nereïden rings
Hundertfüssig umtanzen. (Donner.)

Aber es liegt neben der patriotischen Absicht in dieser tiefbegeisterten Beschreibung der Natur, welche ihren Schoss als Asyl darbeut, in dieser Szene voll goldener Lichter und lachender Bilder eine unnennbar wohlthuender Milde, welche das Hochtragische in der Situation des Oedipus zugleich mildert und heraushebt. Denn eben jetzt schürzt sich ein neuer Knoten. Kreon, der mit Bewaffneten von Theben her genaht ist, sucht durch heuchlerische Beredsamkeit den alten Mann wieder nach seiner Vaterstadt zurückzulocken, und da die List nicht verfängt, Oedipus vielmehr mit einer Strafrede antwortet, droht er ihm die beiden Mädchen zu entführen, deren eine schon in seiner Gewalt sei. Trotzdem der Chor hier — in Aeschyleischer Weise — einschreitet, ist er zu erfolgreichem Widerstande zu schwach. Schon droht Kreon den Oedipus selbst mit sich fortzureissen, da naht Theseus, der rasch die Kreuzwege durch Bewaffnete besetzen lässt und bis zur Befreiung der Mädchen Kreon selbst als Geisel behält. Dessen Schmähreden und auf der andern Seite sein schmeichelndes Benehmen gegen Athen lassen den Oedipus das Schlimmste fürchten; aber die Frömmigkeit seiner Gastfreunde weist nicht nur den thebanischen Eindringling mit Entschiedenheit ab, sie bringt ihm auch seine Kinder zurück. Aber schon flicht sich eine neue Verwickelung. Polyneikes verlangt eine Unterredung mit dem Vater; wir ahnen, aus welchem Grunde. Nur widerwillig geht Oedipus darauf ein. Er muss die Herbigkeit des menschlichen Daseins noch hart an der Pforte des ersehnten Todes kosten. Wie von selbst ergibt sich dem Chor die Betrachtung, dass das Leben ein elendes Ding sei, und sein Trauergesang über dieses Thema leitet passend zu der ebenso durch die Grösse der Charaktere wie durch die tiefe Seelenmalerei vortrefflichen Szene hinüber, in der Polyneikes den Vater um Versöhnung und Hilfe bittet, aber von diesem, der in dem Bruderzwist schon den Anfang seiner Ver-

wünschungen sich vollziehen zieht und der mit wunderbarer Klarheit des inneren Blicks die egoistischen Absichten des Sohnes erkennt, mit aller Härte zurückgewiesen und verflucht wird. Nur die Schwestern können ihre Liebe zum Bruder nicht verleugnen, und in dem Versprechen der Antigone, ihm, wenn er vor Theben fallen sollte, eine würdige Bestattung zu bereiten, ahnen wir schon den Konflikt, dem auch dieses Mitglied der unglücklichen Familie zum Opfer fallen soll. Kaum hat sich Polyneikes den Umarmungen seiner Schwestern entwunden, als Blitze und Donnerschläge das Ende des Oedipus ankündigen. Während sich Dunkel über die Erde lagert, wird es in ihm helle und klar, dass sein Ende nahe sei. Sobald Theseus, nach dem er lebhaft begehrt, herangekommen, bittet er ihn, dass er ihn zu der von der Gottheit ihm bestimmten Stätte seines Todes geleiten möge, die jenem einst eine Schutzwehr gegen die Thebaner sein werde. Sicher geht der blinde Mann voraus, schweigend folgen die Töchter und Theseus. Mit innigen Worten erkennt nun auch der Chor seine Unschuld an. Aber die göttlichen Wahrzeichen des Donners und Blitzes, das Geheimnisvolle seines Todesganges bereiten nur auf die nun folgende höhere Ehre vor. Vor der Schwelle, von welcher eherne Stufen in die Tiefe führen, so berichtet einer von Theseus' Leuten, stand Oedipus still, und nachdem er niedergesessen, um durch Waschung in frischem Quellwasser die Totenweihe an sich zu vollziehen, dröhnte die Erde und plötzlich rief die Stimme irgend Eines (die Absichtlichkeit, mit welcher der Dichter die Person des Gottes unbestimmt lässt, deutet auf eine Ahnung des Monotheismus):

Wohlauf, wohlauf nun Oedipus! Was säumen wir
Zu gehn? Zu lang schon, dass von dir gezögert wird!

Sobald Oedipus dies hört, nimmt er dem König das eidliche Versprechen ab, sich seiner Töchter anzunehmen; dann gebietet er diesen die Stelle zu verlassen, nur Theseus soll bei ihm bleiben. Bald darauf ist Oedipns verschwunden und Theseus hält sich die Hand vor die Augen, als sei ihm ein unerträgliches Schreckbild erschienen. Wie Oedipus starb, weiss nur er; doch spricht der Bote mit Zuversicht die Wunderbarkeit und Schmerzlosig-

keit seines Todes und damit die Ahnung aus, dass Oedipus in ein geistiges Gottesreich, von dem der Verstand zwar nichts weiss, das aber im Gemüte lebt, eingegangen sei. Wenn auch verschleiert, liegt darin der Glaube an ein seliges Leben nach dem Tode, ein Glaube, den der Dichter anderwärts in dem Preis des nach dem Tod zu erwartenden Segens der Eleusinischen Mysterien ausgesprochen hat. So beginnt und endigt das Leben des Oedipus mit einem Rätsel. Aber die genugthuende Lösung durch einen gerechten Gott ist hier deutlich ausgesprochen und damit die schreiende Dissonanz, mit der der „König Oedipus“ für unser Gefühl schloss, in einen wohlklingenden Akkord aufgelöst.

Hatten wir in der unbestimmten Bezeichnung der Person, welche den Oedipus abberuft, eine Absicht des Dichters vermutet, so ist doch das Abberufen eines zum Tode Bestimmten der griechischen Tragödie auch sonst nicht fremd und von Sophokles selbst noch in seiner verlorenen „Niobe“ verwertet worden. Im übrigen erinnert der Zug, dass die Gottheit mit den Menschen redet, an verschiedene Stellen des alten Testamentes, das mit der Oedipussage weiter in der Vorstellung zusammentrifft, dass Gott seine Auserkorenen nicht nur abberuft, sondern auch begräbt, also dass niemand ihre Stätte weiss. Wem fällt hier nicht die Erzählung von Mosis Tod (5. Mos. 32, 34) ein? „Und der Herr redete mit Mose desselben Tages und sprach: Gehe auf das Gebirge Abarim, auf den Berg Nebo, der da liegt im Moabiter Lande, gegen Jericho über, und besiehe das Land Kanaan, das ich den Kindern Israel zum Eigentum geben werde; und stirb auf dem Berg. — — Und Mose ging von dem Gefilde der Moabiter auf den Berg Nebo — und starb daselbst im Lande der Moabiter, nach dem Wort des Herrn. Und er begrub ihn im Thal, im Lande der Moabiter, gegen dem Hause Peors. Und hat niemand sein Grab erfahren bis auf diesen heutigen Tag.“

Von auffallender Ähnlichkeit mit diesem Teil der Oedipussage ist die altpersische Legende vom Tode des Kai Chosru, die Firdusi in seinem Königsbuch vortrefflich behandelt hat (Vgl. Schack, Heldensagen des Firdusi. 3. Aufl. 3. Band S. 191 ff.). Dieser in seinem Leben tadellose Schah wird mit beginnendem Greisen-

alter trübsinnig. Nach langer Zeit einsamen Gebetes bestellt er sein Reich, beschenkt seine Grossen, ernennt seinen Nachfolger und zieht mit wenigen Begleitern in die Wüste.

Als dann das Dunkel anbrach, warf der Schah
Sich auf die Kniee; betend lag er da,
Wusch Haupt und Brust sich in dem Quell, dem reinen
Und betete zu Gott, dem Ew'gen, Einen.
Drauf sprach er zu den Helden: „Lebt für immer
Nun wohl! Auf Erden treffen wir uns nimmer!
Wenn sich die Sonne hebt am Himmelssaum,
Dann seht ihr mich nicht anders als im Traum.
Kehrt ihr auch morgen heim! in diesen dürren
Erdstrichen dürft ihr fernerhin nicht irren.
Ein Sturm wird vom Gebirge, ein Orkan,
Die Zweige von den Bäumen brechend, nah'n,
Die Wolken werden dichte Flocken schnei'n,
Den Weg zu finden wird unmöglich sein."
Den Helden füllte sich das Herz mit Kummer,
Und trauernd streckten sie sich hin zum Schlummer.
— — — — — — — — — — —

Als ob den Bergen in den Morgenstunden
Die Sonne stieg, da war der Schah verschwunden.

Die Oedipussage blieb auch für die Folgezeit ein beliebter Stoff der Dramatiker. Euripides und nach ihm noch eine ganze Reihe griechischer Tragiker haben sie behandelt; Seneca und Voltaire an ihr ein gewaltiges Pathos verschwendet, während Hans Sachsens Tragödie „von der unglückhafften Königin Jokaste" in ihrer derben Volkstümlichkeit uns zwischen Weinen und Lachen hält und endlich Platen in seinem „Romantischen Oedipus" den Stoff in satirischem Sinne ausbeutet. Das mittelalterliche Gedicht vom „Gregorius auf dem Stein", dessen erste Form wahrscheinlich in Frankreich fixiert, uns Deutschen aber durch Hartmann von Aues Dichtung näher gebracht worden ist, gründet sich im ganzen auf dieselben Motive, deren Schrecknis zu entkräften die Kirche eintritt. Hier befreit ein Jüngling die von ihren Gegnern bedrängte Fürstin eines Landes und erhält deren Hand, ohne

zu ahnen, dass er selbst der Sohn dieser Fürstin aus deren blutschänderischen Ehe mit ihrem Bruder ist. Sobald das Verhältnis offenbar wird, weiht er sich einem entsagungsvollen Büsserleben, indem er siebzehn Jahre auf einem Felsen im Meere weilt, bis er durch eine wunderbare Fügung Papst wird und als solcher der zu ihm wallfahrtenden Mutter und Gattin Vergebung ihrer Sünden erteilt. Oedipus geht, nachdem Jokaste sich entleibt, in die Unterwelt ein; Gregorius wird Papst und entsühnt seine Mutter — kann man den Gegensatz zwischen hellenischer und mittelalterlich-kirchlicher Auffassung schärfer darstellen?

Es ist ein dankenswertes Unternehmen verschiedener deutscher Bühnenleitungen gewesen, dass sie sowohl den „König Oedipus" als den „Oedipus in Kolonos" nach vielleicht zweitausendjährigem Schlummer wieder zu neuem Bühnenleben erweckt haben. Noch populärer freilich ist diejenige Tragödie des Sophokles geworden, die Mendelssohn mit seiner zwar durchaus ungriechischen, aber formschönen, feinen und die Stimmungen vortrefflich charakterisierenden Musik geschmückt hat, und die ausserdem in mehrfacher Beziehung unter den Dramen des Sophokles sich dem modernen Geiste am entschiedensten nähert, seine „Antigone". Schon im „Oedipus in Kolonos" ist diese Tochter des unglücklichen Königs streng-genommenen die am meisten tragische Figur, indem sich in ihr ein gewaltiges Pathos mit einer wahrhaft rührenden Zartheit der Empfindung vereinigt. Dieselbe edle Mischung zeigt sie auch in dem nach ihr benannten Drama, dem modernsten des Sophokles, insofern es das Motiv der Liebe unverhältnismässig stark hervortreten lässt und sich auf rein menschlichen Grundlagen ohne Einwirkung der Götter aufbaut.

Zwar schliesst die Handlung der „Antigone" nicht unmittelbar an die im „Oedipus in Kolonos" dargestellten Vorgänge an, der Krieg der Sieben gegen Theben liegt dazwischen, im entscheidenden Kampf haben sich die feindlichen Brüder Eteokles und Polyneikes gegenseitig getötet und Kreon hat als nächster Verwandter den Thron in Besitz genommen. Aber der in dem zweiten „Oedipus" von diesem zuerst gegen Kreon, dann gegen Polyneikes geschleuderte Fluch, dann das Versprechen der Antigone, ihren Bruder zu be-

statten, zeigen deutlich den inneren, fast mehr als trilogischen, Zusammenhang, in dem das dritte Stück der Sage mit dem über dreissig Jahre später gedichteten zweiten gedacht ist. Die Handlung führt uns, wie im „König Oedipus", vor den königlichen Palast zu Theben, wo in der ersten Morgenfrühe Antigone ihrer Schwester Ismene den eben ausgegebenen Befehl des neuen Herrschers Kreon, die Leiche des Polyneikes bei Gefahr des Lebens nicht zu begraben, und ihre eigene Absicht, dies doch zu thun, mitteilt. In der entschlossenen Antigone und ihrer zum Nachgeben ratenden, weicheren Schwester Ismene erkennen wir in anderer Verkleidung das Geschwisterpaar Elektra — Chrysothemis wieder. Wir ahnen sofort den tötlichen Konflikt, in den jene kommen muss. Im geraden Gegensatz zu diesen vor dem geistigen Auge des Hörers schon heraufziehenden Gewitterwolken atmet das Einzugslied des Chores greiser Thebaner eitel Sonnenschein und Freude. Der Feind ist abgezogen, die Stadt befreit, der alte Friede wieder eingekehrt, die Regierungsgewalt in kräftiger Hand. Aber diese selbst muss das Unglück wieder heraufbeschwören. Denn kaum hat Kreon, der zu den Greisen herausgetreten ist, auch ihnen sein Verbot wegen der Bestattung des Polyneikes eingeschärft, so naht auch schon einer der von ihm bestellten Wächter mit der Meldung, das jemand den Toten mit Sand überstreut habe. Der argwöhnische König vermutet darin eine Veranstaltung der mit seiner Herrschaft Unzufriedenen, und weil er den Wächter für bestochen hält, droht er ihm mit dem Tode, wenn er den Schuldigen nicht herbeischaffe. Dem Chor aber gibt die unerhörte That Veranlassung zu jener berühmten Betrachtung über das rastlose und kühne Streben des Menschen, die wir uns nicht versagen können, unverkürzt hier wiederzugeben:

Erste Strophe:

Vieles Gewaltige lebt, doch nichts
Ist gewaltiger, als der Mensch.
Denn selbst über die dunkele
Meerflut zieht er, vom Süd umstürmt,
Hinwandelnd zwischen den Wogen

Den rings umtosten Pfad.
Er müdet ab die höchste Göttin,
Gäa, die ewige, nie sich ermattende,
Während die Pflüge sich wenden von Jahr zu Jahr.
Mit der Rosse Stamm sie furchend.

Erste Gegenstrophe.

Flüchtiger Vögel leichte Schar
Und wildschwärmendes Volk im Wald,
Tier' auch, welche das Meer erzog,
Fängt er, listig umstellend, ein
Mit netzgesponnener Windung,
Der viel erfahrne Mensch;
Gewandt bezwingt er auch des Landes
Bergedurchwandelndes Wild, und den mähnigen
Nacken umschirrt er dem Ross mit dem Joche rings,
Auch dem unbezwungenen Bergstier.

Zweite Strophe.

Und das Wort und den luftigen Flug
Des Gedankens erlernt' er, ersann
Staatordnende Satzungen, weiss dem ungastlichen
Froste des Reifes und
Zeus' Regenpfeilen zu entfliehn;
Überall weiss er Rat;
Ratlos trifft ihn nie
Das Künftige; nur vor dem Tode
Ward zu fliehn ihm nicht vergönnt;
Doch schwere Krankheit bannt er durch
Sichre Heilung.

Zweite Gegenstrophe.

In Erfindungen listiger Kunst
Wohl über Verhoffen gewandt,
Neigt bald er zum Argen, zum Gutem bald, achtet hoch
Der Heimat Gesetz,
Der Götter schwurheilig Recht,
Segen der Stadt. Aber zum Fluch
Lebt ihr, wer gesellt
Dem Laster, voll Trotz sich bläht.

Nicht an einem Herd mit mir
Gelange noch in meinen Rat
Solch' ein Frevler! (Donner.)

Nun erscheint der Wächter wieder, zu aller Erstaunen Antigone mit sich führend, deren That — sie hat die Leiche des Bruders durch einen Weiheguss geehrt — er in ausführlicher, volkstümlich-schwatzhafter Weise erzählt. Auf Kreons Frage und, nachdem sie die That zugestanden, auf seinen Vorwurf, dass sie sein Gebot für nichts geachtet, antwortet Antigone mit dem Hinweis auf ein höheres Gesetz, dem sie gefolgt:

Es war ja Zeus nicht, der es mir verkündete,
Und in der untern Götter Haus auch Dike nicht,
Die unter Menschen dies Gesetz bestätigten;
Und so gewaltig schien mir dein Verkünden nicht,
Dass grösser als der Götter ungeschriebene,
Unwandelbare Rechte sei ein Sterblicher.
Denn jetzt und gestern leben nicht, nein ewig sie
In Kraft, und niemand hat gesehn, von wann sie sind.
Um diese wollt' ich nicht dereinst, in keiner Furcht
Vor Menschendünken, Strafe bei den Göttern dann
Empfahn.

(Thudichum.)

Kreon aber will davon nichts wissen und weist mit erschreckender Kälte auf die Strafe, die sie sich zugezogen. Von der Antwort der Antigone an entwickelt sich der Dialog zu einer wunderbaren Lebhaftigkeit, in der Wort und Gegenwort wie ebenso viele Keulenschläge niederfallen, bis Antigone das Prinzip ihres Lebens und nun auch den Grund ihres Todes in einem seitdem oft wiederholten Worte ausspricht.

Antigone.

Was also säumst du? Wie in deinen Reden nichts,
Was mir gefiele, noch mir je gefallen soll,
So ist auch mein Thun, wie es dir missfällig ist.
Und doch, von wannen wäre mir ein schönrer Ruhm
Geworden, als den eignen Bruder selbst ins Grab

Zu legen? Alle diese (auf den Chor deutend) wohl bezeugten ihr
Gefallen, schlösse nicht den Mund der Schrecken zu.
Allein die Herrschaft freut sich sonst der Gaben viel
Und dass sie thun und sagen darf, was ihr gefällt.

Kreon.

Das siehest du nur unter diesen Kadmiern.

Antigone.

Sie sehn es alle; doch die Zunge schmiegt sich dir.

Kreon.

Und dich beschämt's nicht, wenn du anders denkst als sie?

Antigone.

Den Mitgebornen ehren, kann nicht Schande sein.

Kreon.

War Bruder nicht auch, welcher ihm entgegen starb?

Antigone.

Ein Bruder gleiches Vaters und von einem Weib.

Kreon.

Was also frevelst du an ihm durch jene Gunst?

Antigone.

Bezeugen wird dies nicht der Hingestorbene.

Kreon.

Wenn ihn du ehrest, wie man doch den Frevler ehrt.

Antigone.

Ein Bruder fand er, nicht ein Knecht, mit ihm den Tod.

Kreon.

Das Land verwüstend; er im Widerstand dafür.

Antigone.

Und doch der Hades nun begehrt das gleiche Recht.

Kreon.

Doch ist der Wackre nicht im Lohn dem Schlechten gleich.

Antigone.

Wer sagt, ob dieses drunten so geheiligt ist?

Kreon.

Nie wird der Feind uns, auch im Tode nicht, ein Freund.

Antigone.

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.

Kreon.

Nun du hinabkommst, liebe, wenn du lieben musst,
Sie dort. Doch nie bei meinem Leben herrscht ein Weib.

(Thudichum.)

Da naht Ismene. Kreon hat sie herbeirufen lassen, weil auch auf ihr sein Verdacht ruht. Aber gar bald muss sich selbst vor dem Argwöhnischen ihre völlige Unschuld erweisen. Noch steht jenem aber ein harter Kampf bevor. Sein Sohn Hämon hat von dem Blutgebot gehört, das ihm die Braut entreissen soll; und wie er nun, die Leidenschaft seines Herzens männlich niederzwingend, vor den Vater tritt und diesen in seinem eigensten Interesse umzustimmen sucht, glauben wir wohl noch für einen Augenblick hoffen zu dürfen, dass sich alles zum Guten wenden wird. Aber nur für einen Augenblick: an dieser Felsenbrust prallt die Stimme der Vernunft wirkungslos ab. Mit unheilverkündender Drohung entfernt sich der im Innersten getroffene Jüngling. Was er selbst nicht auszusprechen wagt, klingt in dem schwermütigen Chorgesang auf Eros leise durch, einem der zartesten Poesiegebilde griechischer Litteratur, dessen Nachklang uns noch in dem Hippolytos des Euripides entgegen tönt. Die Atmosphäre wird immer schwüler; wir stehen vor der Katastrophe. Antigone wird nach dem ihr bestimmten Grabgewölbe geführt. That- und ratlos steht der Chor dem Grässlichen gegenüber; da muss ein Greis den König zur Vernunft bringen. Der Seher Teiresias ist es, der furchtlos für Polyneikes' Bestattung eintritt und zugleich dem Herrscher Unglück im eigenen Hause ankündigt. Mag sich dessen Eigensinn auch noch so sehr bäumen, das letzte Wort hat sein Herz getroffen; er will einlenken, die Jungfrau freilassen und dem Toten

ein Grab gönnen. Er eilt, seinen Entschluss zur That werden zu lassen. Schon jubelt der Chor über die glückliche Wendung, aber wir ahnen die tragische Ironie der Thatsachen: es ist zu spät! Ein Bote bringt die Nachricht von Antigones und Hämons Tod; und nun naht der Herrscher selbst, die Leiche des geliebten Kindes im Arm, erschüttert und erschütternd. Aber damit soll es mit dem Unglück noch nicht zu Ende sein; Eurydike, Kreons Gattin, hat im Uebermass des Schmerzes um den Sohn und das geliebte Mädchen sich das Schwert in die Brust gestossen und soeben geendet. Wohl haben die Alten Recht, wenn sie bei ihrem Abzug die warnende Lehre geben:

Die Besonnenheit ist von den Gütern des Glücks
Das erhabendste Gut. Nie frevle darum
An der Götter Gesetz. Der Vermessene büsst
Das vermessene Wort mit schwerem Gericht,
Das den Trotzigen lehrt
Noch weise zu sein im Alter. (Donner.)

Endigt somit diese Tragödie mit dem Blick gewissermassen auf ein Trümmerfeld, auf zerstörtes Glück und vernichtete Lebensfreudigkeit ohne den Trost einer besseren Zukunft, ohne Versöhnung, in schneidenden Dissonanzen, so zieht uns auf der andern Seite doch die reinmenschliche Handlung der „Antigone" immer und immer wieder sympathisch an. Bei Aeschylos bewegen die Götter noch grossenteils das Geschiebe der Handlung, wenigstens muss ein Gott eingreifen, den Knoten zu lösen oder zu zerschneiden; hier treten nur Menschen einander gegenüber und der Dichter stellt uns hier mit männlicher Kühnheit ein neues Poesiegebilde fertig dar, zu dessen Gestaltung ihm in höherem Alter, als er den Philoktet dichtete, entweder die Phantasie oder die Energie versagte. Mit dieser reinmenschlichen Handlung nähert sich die „Antigone" dem Charakter der neueren Tragödie, an die uns auch ein leise angedeuteter sentimentaler Zug in der Rolle des Hämon gemahnt. Ausserdem tritt unser Drama auch nach der Richtung über die Schranken der seitherigen Tragödie hinaus, dass hier zum ersten Mal eine Person verwendet

wird, die für eine Idee stirbt. Antigone ist die Vorgängerin aller der Glaubenshelden, Märtyrer und Schwärmer, an denen das neuere Drama seit Calderon keinen Mangel leidet.

Musterhaft wie die Form ebenso der dialogischen Teile (hier heben wir besonders die geistvollen Stichomythieen heraus) wie der Chöre ist die Durchführung der einzelnen Charaktere unseres Dramas, von dem eisernen Herrscher Kreon bis herab zu dem mit einem Anflug von Humor behandelten Wächter. Nur der Chor ist als Charakter matt und blass. Dagegen gehören seine freieren Gesänge zu dem Schönsten, was Sophokles gedichtet.

Es hat immer etwas Missliches, grosse Künstler verschiedener Zeiten, Völker und Künste mit einander zu vergleichen, da es dem Kenner leicht fallen dürfte, neben den Ähnlichkeiten auch Verschiedenheiten zu entdecken. Doch kehrt das charakteristische Verhältnis, in dem die Kunst eines Aeschylos zu der des Sophokles steht, mehrfach wieder. Wie den Marathonkämpfer, so charakterisiert den Schöpfer des jüngsten Gerichtes, Michelangelo, und den Meister der neunten Symphonie, Beethoven, eine grossartig ringende, stets aufs Erhabene gehenden Produktivität, während Sophokles, Rafael und Mozart die Dolmetscher der reinen Schönheit sind. Hierin auch mit dem Inder Kalidasa und vielleicht noch mehr mit unserem Goethe verwandt, unterscheidet sich Sophokles doch von dem letzteren durch seine ausgesprochene Frömmigkeit, die ihn eben wieder als Zeit- und Gesinnungsgenossen des Aeschylos erkennen lässt. Freilich lassen sich auf der anderen Seite recht bedeutende Unterschiede von der Dichtweise dieses „Vaters des Dramas“ nicht verkennen. Mit der Aufstellung von fünfzehn Choreuten für jedes Einzeldrama wurde nicht nur die Tonstärke des Chores erhöht, sondern, wie wir bereits gesehen haben, die vollständige Loslösung von der trilogischen Kompositionsweise eingeleitet. Die Charakteristik der einzelnen Personen ist bei Sophokles feiner; die Konflikte sind menschlich entwickelt und im Ganzen freier von göttlicher Einwirkung durchgeführt. Die Handlung ist reicher und verwickelter, die Szenen sind überlegter gruppiert und, was sich zudem aus der Einführung des dritten Schauspielers von selbst ergab, die dialogischen Partieen erweitert. Damit war aber ein Zurückdrängen

der chorischen Partieen unabweislich verbunden. In der That tritt der Chor bei Sophokles stark zurück; von einem selbständigen Mithandeln ist, abgesehen vom „Oedipus von Kolonos“, kaum mehr die Rede; ja er steht den sich auf der Szene entwickelnden Dingen so objektiv gegenüber, dass der Inhalt seiner selbständigen Gesänge verständlich bleibt, auch wenn wir dieselben aus dem Drama losgerissen lesen. Der Chor wird inhaltlich fast wieder das, was er bei dem Ursprung der Tragödie war, ein Dithyrambos; aber seine, wenn wir so sagen dürfen, dramatische Energie hat sich auf die Schauspieler übertragen, und der Gedankengehalt hat sich verallgemeinert, freilich auch unendlich vertieft. Was man an den dramatischen Chören des Sophokles vom rein dramatischen Standpunkte aus tadeln muss, ist vom allgemein poetischen bewundernswert schön. Die Göttin der Anmut hat diese Gesänge mit ihrem freundlichsten Lächeln gesegnet.

Überhaupt waltet bei Sophokles das Anmutige, Süsse, Innige, Einfache vor. Seine Phantasie lässt sich mit der eines Aeschylos nicht vergleichen; ihm fehlt die schier unendliche Fülle der Bilder, mit denen jener grosse Zauberer verschwenderisch um sich wirft. Aber seine Bilder sind, wenn auch minder grossartig, klarer als die seines Vorgängers; und dass es ihm nicht an Vielseitigkeit der Anschauungen fehlt, beweisen namentlich die an überraschenden Vergleichen besonders reichen Bruchstücke seiner nicht mehr erhaltenen Dramen. Auch in der Sprache erscheint er als der Verkündiger des Gesetzes der Schönheit. Kühne abenteuerliche Wortbildungen sind ihm fremd; aber seinen schönen attischen Dialekt handhabt er mit genialer Virtuosität. Dabei wird bei ihm die Wortstellung zugespitzter; und die Verwickelung der politischen Intrigue, deren Vorhandensein sich schon in der Entstehung der dramatischen Intrigue deutlich genug kundgibt, äussert selbst seinen Einfluss auf den Satzbau unseres Dramatikers. Der Nebengedanke, der Nebensatz wird mehr und mehr begünstigt. Das bewegtere Leben der Agora findet in dem geistvollen und höchst belebten Dialog sein Spiegelbild. Alles in allem erscheint Sophokles nicht nur als ein grosser, sondern auch als ein treuer Vertreter seiner Zeit: ein mutiger Mann, ein harmlos frommes Gemüt, ein gottbegnadeter

Sänger. Dass seine Dramen in der nächsten Zeit weniger aufgeführt und gelesen wurden als diejenigen seines jüngeren Zeitgenossen Euripides, wird sich aus Betrachtungen des folgenden Abschnittes von selbst ergeben. Was die nächste Nachwelt an ihm versündigt, hat die spätere Nachwelt längst wieder gesühnt: Sophokles gilt uns nicht nur als einer der glänzendsten Vertreter der griechischen Litteratur, sondern als eine der dauerhaftesten Säulen des Tempels des Weltlitteratur.

19. Kapitel.

Euripides.

Der poetische Vertreter des Perikleischen Zeitalters ist Euripides. Wir betrachten ihn schon hier, um uns der ununterbrochenen Entwickelung des attischen Dramas bewusst zu bleiben.

Die Sage will, dass der Sohn des Menesarchos aus Phlyia und einer Athenerin aus guter Familie, die nur das Übelwollen der Komiker zur Gemüsehändlerin gemacht, an jenem 5. Oktober des Jahres 480 v. Chr. auf eben der Insel geboren sei, in deren Gewässern die Athener gerade ihren schönsten Sieg über die Perser erkämpften. Nun hiess von Alters her die schmale Meeresstrasse zwischen Attika und Euböa und, wenn man sehr weite Grenzen ziehen wollte, die Bucht zwischen Attika und Salamis Euripos, und ihr zu Ehren erhielt der Knabe den Namen Euripides. Sein Geburtsdatum ist gewissermassen symbolisch für sein Leben geworden. Euripides erblickt das Licht der Welt zugleich mit dem Höhepunkt der nationalen Bewegung, erlebt als Mann ihren Niedergang und hat als Greis die Erinnerung daran fast verloren. Daher suchen wir auch bei ihm umsonst nach dem hohen idealen Zug, der die Zeitgenossen der Schlachten von

Marathon und Salamis bei sonst möglichst verschiedenen Charakteren gleichmässig auszeichnet. Übrigens war der junge Euripides zunächst nicht zur Poesie bestimmt. In Befolgung eines falsch gedeuteten Orakelspruchs, der ihm siegreiche Agonen in Aussicht stellte, hatte sein Vater ihn zum Athleten ausbilden lassen, und in der That winkte dem Knaben ein Preis im gymnastischen Wettkampf. Aber sein strebsamer Geist fand in dieser vorwiegend körperlichen Thätigkeit keine Befriedigung. Mit einer damals neuen Vielseitigkeit beschäftigte er sich bald mit Malerei und Philosophie, und hier war es der Umgang zunächst mit dem gewaltigen Anaxagoras, dann mit dem Sophisten Protagoras und endlich mit keinem Geringeren als Sokrates, der seinen zu spitzfindigen Grübeleien geneigten Geist in die höchste Spannung versetzte und ihn, der sich unterdessen auch im Drama versucht hatte, zwang, den Gestalten seiner Phantasie etwas mehr von den Ergebnissen seiner Reflexion beizumischen als ihnen gut war. Denn mit der Einschwärzung der Philosophie in die Poesie hat er den Anfang zur Vernichtung der letzteren gemacht, und seine Dramen beweisen es nur zu deutlich, wie namentlich die Sophistik mit ihrer rhetorischen Behandlung ethischer Fragen geradezu vergiftend gewirkt hat. Aber der Dichter folgte mit dieser Richtung nicht bloss dem Zuge seines Herzens, er huldigte, was schlimmer war, mit hellem Bewusstsein einer Zeitströmung, die in ihren Konsequenzen zu einem, von Euripides freilich nicht beabsichtigten, politischen wie moralischen Bankerott führen musste. Es ist die schwerste der gegen ihn geschleuderten Anklagen, von der ihn auch sein eifrigster Lobredner nicht freisprechen kann, dass er auf diese Weise als ein geistiger Demagoge entsittlichend auf sein Volk gewirkt hat. Übrigens wäre die Vorstellung ganz falsch, wenn man sich den Dichter als Partei- und Volksmann im gewöhnlichen Sinne denken wollte. Kein Schriftsteller Griechenlands hat so zurückgezogen gelebt wie er. Der Besitzer der reichhaltigsten Büchersammlung, die bis dahin ein Privatmann aufgebracht, widmete er sich, ein echter Stubengelehrter, ganz seinen philosophischen Studien und dichterischen Arbeiten. Auf Salamis zeigte man noch lange die Felsenhöhle, in welcher dieser vorchristliche

Anachoret zeitweise dichtend gehaust haben soll. Weist der letztere Zug schon auf eine Sonderlingsnatur hin, so wird auch sonst sein düsterer, grämlicher Sinn hervorgehoben; er war der Mann, der nie lachte und die Weiber hasste. Zu diesem Weiberhass scheint der Arme freilich sattsam Veranlassung gehabt zu haben, wenn die Erzählung wahr ist, dass er genötigt gewesen sei, seine erste Frau Choerile wegen offener Untreue zu verstossen, während die zweite ihm davonlief. Von seinen drei Söhnen wurde der eine Kaufmann, der zweite Schauspieler; der dritte, Euripides, erbte mit dem Namen auch die Neigungen und einen Teil der Talente des Vaters und genoss als Tragödiendichter seiner Zeit einiges Ansehen. Er war es auch, der nach des Vaters Tod mehrere Stücke desselben zur Aufführung gebracht hat.

Euripides war fünfundzwanzig Jahre alt, als er seine erste Didaskalie, die „Peliaden“, im Dionysostheater aufgeführt sah, aber erst vierzehn Jahre später, im Jahre 441 v. Chr., gelang es ihm, den ersten Preis zu erringen. Seit jenem Tage wurde er in immer steigendem Masse der Mann des gewöhnlichen Theaterpublikums, wenn er auch noch öfter mit dem geistesfrischen Sophokles um den Kranz ringen musste. Später scheinen ihn die traurigen Verhältnisse seiner Vaterstadt und der lockende Ruf eines Fürsten, des makedonischen Königs Archelaos, veranlasst zu haben, 408 nach dessen Residenz Pella überzusiedeln. Unbehelligt von den kritischen Bellern, namentlich den Komödiendichtern, die ihm seine Popularität in seiner Vaterstadt gründlich verleidet hatten, schrieb er dort die merkwürdigen „Bacchen“ und, zum Preis seines Gönners, den „Archelaos“, bis er das Unglück hatte, von Bluthunden, die neidische Höflinge auf ihn gehetzt haben sollen, totgebissen zu werden (406 v. Chr.). Archelaos ehrte seinen dichterischen Freund dadurch, dass er ihm in einer der schönsten Gegenden Makedoniens ein prächtiges Grabdenkmal errichtete.

Von den zweiundneunzig Dramen, die Euripides gedichtet haben soll, von denen aber schon im Altertum einige für unecht gehalten wurden, sind uns neunzehn vollständig und ausserdem viele Bruchstücke erhalten. Diese unverhältnismässig grosse Zahl

erklärt sich durch die Thatsache, dass Euripides bis tief in das alexandrinische Zeitalter hinein das griechische Theater beherrschte und bei den Römern durch die Nachahmungen des Seneca von neuem das Interesse wach hielt. Da die Entstehungszeit der einzelnen Stücke nicht durchweg festzusetzen ist und uns somit die Möglichkeit fehlt, an ihrer Hand den Entwickelungsgang des Dichters zu verfolgen, gruppieren wir sie nach den Sagenkreisen, denen sie angehören, und gestatten uns, nur von den bedeutenderen den Inhalt ausführlich wiederzugeben, während für die Mehrzahl eine kurze Skizzierung ausreichen muss.

Dem Sagenkreise, der sich an die Fahrt der Argonauten nach dem Gold- und Zauberlande Kolchis anschliesst, ist die 431 v. Chr. aufgeführte „Medea“ entnommen. Der Dichter hat sich in diesem vielgerühmten und vielgescholtenen Drama die Urbanität der griechischen Sage, nur einen Barbaren oder eine Barbarin als abschreckende Beispiele der Leidenschaft vorzuführen, im reichsten Masse zu nutze gemacht. Nicht dass sie, ein weiblicher Othello, im Gefühl, ihr Höchstes verloren zu haben, ihren Gatten ersticht; sie vernichtet die Nebenbuhlerin und deren Vater und dann, „weil es das Schicksal so will“, ihre eigenen Kinder. Der Thatbestand ist in Kürze folgender. Aus der Königsburg zu Korinth, in deren Mauern Jason mit seiner Gemahlin Medea und zwei Kindern Schutz gefunden haben und noch verweilen, tritt die Amme der kolchischen Königstochter, uns mitzuteilen, dass sich Jason demnächst mit Kreusa, der Tochter des Landeskönigs Kreon, vermählen wird. Der hinzukommende Hofmeister der Kinder fügt dann bei, dass Medea mit ihren Kindern in die Verbannung geschickt werden sollen. Diese Nachricht wird bald darauf von Kreon bestätigt und der aus dem Palaste kommenden Medea selbst mitgeteilt, und nur mit Mühe erhält sie zu ihrer Abreise einen Tag Frist. Diese Frist muss von ihr ausgenutzt werden. Verfügt sie doch über Gift und Zaubertränke; warum nicht auch einmal an Kreon und Kreusa deren Kraft erproben? In der nun folgenden mehr durch Pracht der Rhetorik als überzeugende Kraft der Gründe ausgeführten Hauptszene der Tragödie sucht Jason der Verstossenen gegenüber

seine Handlungsweise scheinheilig zu beschönigen, zieht aber in diesem Wortgefecht so entschieden den Kürzeren, dass er es vorläufig für geraten hält sich zurückzuziehen. Während die unglückliche Siegerin in diesem Kampf noch über ihren künftigen Thaten brütet, kommt, sehr gelegen, der athenische König Aegeus am Palaste vorbei und verheisst ihr nach kurzer Unterredung seinen Schutz. Und nun kann sie ja alles wagen, ohne befürchten zu müssen, der menschlichen Rächerhand anheimzufallen. Mit verstellter Nachgiebigkeit willigt sie jetzt in alle Vorschläge Jasons ein, ja sie geht soweit, der Braut ihres Gatten durch ihre eigenen Kinder ein vergiftetes Festkleid und einen eben solchen goldenen Kranz zu übersenden. Wie aber die Kleinen zurückkommen, regt sich noch einmal das mütterliche Gefühl zu einem entscheidenden Kampf mit der Leidenschaft der Eifersucht; und sobald die letzten Worte des berühmten Monologs hervorgestöhnt sind, dessen „fruchtbarer Augenblick“ nachmals in einem Pompejanischen Bilde eine vielbesprochene malerische Behandlung gefunden hat, wissen wir, dass alles verloren ist. Triumphierend hört sie noch den Boten an, der von der furchtbaren Wirkung ihrer Brautgeschenke erzählt; dann eilt sie hinein, die Kinder zu töten. Jason, der sie für die Ermordung seiner Braut zur Verantwortung ziehen will, muss von dem Chor die zweite Frevelthat erfahren; und schon erscheint auf einem Drachenwagen mit den Leichen der Knaben Medea selbst, um ihm mit überlegener Kälte noch eine Lektion zu halten und dann nach Athen zu eilen.

Den Athenern gefiel das Stück; nicht nur, weil der Dichter die vielgerühmte Gastlichkeit ihrer Vaterstadt in ihm glänzend herausgehoben hatte, sondern auch wegen der ausgezeichneten Darstellung weiblicher Leidenschaft, die an manchen Stellen auch heute noch nicht verfehlt einen wirklich ergreifenden Eindruck zu hinterlassen. Trotzdem bleibt der Eindruck im ganzen für uns peinlich, weil wir das Weib seine Grenzen überschreiten sehen; und dieses Weib ist eine Hellenin durch und durch. Grillparzer hat die Härte der Sage wohl erkannt und mit feinem Instinkt den furchtbaren Konflikt der Hauptpersonen nicht nur aus Jasons Untreue und Medeas Eifersucht, sondern zugleich aus dem

Gegensatz des Barbaren- und Hellenentums hergeleitet. Bei ihm ist Medea ein wildes Naturkind, voll ungezügelter geheimnisvoller Triebe und Regungen und daher auch, gereizt, einer That fähig, die wir einer Griechin nicht zutrauen würden; bei Euripides aber ist sie eine Griechin und eben darum ist ihre That uns unverständlich. Seneca hat sich, wie gewöhnlich, auch in seiner Medea eng an sein griechisches Vorbild angeschlossen; nur verrät die Neuerung, dass Medea bei ihm ihre Kinder auf der Bühne tötet, den an Gladiatorenspielen abgehärteten und abgestumpften Sinn des Römers.

Dem thebanischen Sagenkreis sind die erst 408 v. Chr. aufführten „Phönizierinnen" und die wohl um 420 v. Chr. entstandenen „Schutzgenossinnen" entnommen. In der ersteren, ihrem Inhalt nach im ganzen mit Aeschylos' „Sieben gegen Theben" übereinstimmenden, durch die Änderung der Sage jedoch in einzelnen Zügen von jenem Werk stark abweichenden Tragödie bieten sich, wie schon ein alter Scholiast bemerkt hat, einige szenisch effektvolle Bilder, aber im ganzen vermisst man den Eindruck eines dramatisch geschlossenen Werkes. Nachdem Antigone sich vom Söller der Burg durch einen Hofmeister über Persönlichkeit und Rüstung der heranrückenden Bundesgenossen ihres verjagten Bruders Polyneikes hat belehren lassen, erscheint dieser, man weiss nicht wie, auf der Bühne, um erst von seiner Mutter Iokaste mit herzinniger Freude, dann von seinem Bruder Eteokles mit eben so grosser Kälte empfangen zu werden. In hitzigstem Redegefecht verschärfen sich die Gegensätze womöglich noch mehr und beide Brüder entfernen sich unter den heftigsten Drohungen. Während nun Eteokles an jedes der sieben Thore einen bewährten Krieger stellt, opfert sich sein junger Vetter Menoekeus, Kreons Sohn, durch den Sprung in den Drachenschlund für die Vaterstadt. Aber damit soll erst das schwerste Unglück beginnen. Eteokles und Polyneikes töten sich, wie ein Bote erzählt, im Zweikampf; bei ihren Leichen stösst sich Iokaste den Stahl in die Brust. Kreon übernimmt die Regierung, verbannt den im Palaste eingeschlossenen Oedipus und verbietet die Bestattung des Polyneikes. Antigone, welche sich diesem Gebot

kurz aber energisch widersetzt, erklärt sich bereit, mit dem Vater in die Fremde zu ziehen, und erfährt noch von ihm, dass das Orakel ihn nach dem Hain Kolonos weise. Nachdem sich der unglückliche Greis mit denselben Worten, die ihm Sophokles am Ende des „König Oedipus“ in den Mund gelegt, von seinen Mitbürgern verabschiedet hat, lässt der Dichter den Chor mit deutlicher Anspielung auf den erhofften Kranz also schliessen:

Hochheilige Nike, lenke du stets
Mein sterbliches Loos,
Und lass nicht ab, es zu kränzen. (Donner.)

Die „Schutzgenossinnen“ führen uns vor den Tempel der Demeter zu Eleusis. Dort haben sich die Mütter der sieben vor Theben gefallenen Helden niedergelassen, um durch den Landeskönig Theseus die ihnen seither von den Thebanern verweigerte Bestattung ihrer Söhne zu erlangen. In ihrem Namen trägt Adrastos dem Könige ihre Bitte vor, welche dieser anfangs zurückweist. Da aber auch seine Mutter Aethra sich auf die Seite der Bittenden stellt, verspricht er Gewährung, sofern — echt demokratisch! — das Volk nichts dawider hat. Die Bürger sind einverstanden und Theseus begibt sich schon mit Bewaffneten auf den Weg, die Toten abzuholen, da tritt ihm ein Bote Kreons mit dem Gegenbefehl in den Weg, die Bestattung zu unterlassen. Mit einem Befehl? Ist denn nicht Theseus König eines freien Landes? Wie ein geübter Rhetor schlägt er den thebanischen Abgesandten mit einer wahrhaft betäubenden Lobrede auf die konstitutionelle Verfassung geistig zu Boden; eilt dann den Thebanern entgegen, besiegt sie, kehrt auffallend rasch zurück und übergibt den Trauernden die Überreste der Geliebten. Aber während sich die Mütter mit einem Trauergesange begnügen, überträgt Evadne, die Gemahlin des Kapaneus, die altindische und wohl altindogermanische aber nicht mehr griechische Sitte der Witwenverbrennung nach Attika, indem sie sich von einem Felsen in den auflodernden Scheiterhaufen ihres Gemahls stürzt. Die mit der Asche ihrer Väter einziehenden Söhne der Verstorbenen stimmen ebenfalls — ein zweiter Chor! — ein

Klagelied an, und endlich schliesst Theseus auf Athenes Befehl mit Argos ein Schutz- und Trutzbündnis. Da kurz nach dem Frieden des Nikias neuerdings ein solches zwischen Athen und dem altverbündeten Staate durch Alkibiades' Vermittelung zu stande gekommen war, erhellt sehr deutlich, warum der Dichter unserem 420 v. Chr. aufgeführten Drama den eben erwähnten Abschluss gab. Ohne auf sonstige Eigentümlichkeiten des Stückes einzugehen, wollen wir doch wenigstens auf das Eine aufmerksam machen, dass die Einheit der Zeit hier so gut wie gar nicht beachtet worden ist: eine eigentümliche Illustration der Lehre von den drei Einheiten, von denen Euripides strenggenommen nur eine durchweg beobachtet hat.

Dem troischen Sagenkreis hat Euripides eine ganze Reihe von Tragödien entnommen, und von diesen sind nicht wenige erhalten. Wir durchmustern zuerst diejenigen, welche in der Sphäre der Ilias liegen, betrachten dann diejenigen, welche sich an die Erzählungen der Odyssee anschliessen, um uns endlich den Tragödien zuzuwenden, welche die Geschicke der grossen Pelopidenfamilie im einzelnen behandeln. Das erste uns hier entgegentretende Drama, „Rhesos", wird von den meisten Kritiken des Altertums und der Neuzeit dem Euripides abgesprochen. In der That weist der Stil dieses merkwürdigen Nachtstücks etwa auf ein Menschenalter nach Euripides, aber es ist an und für sich interessant genug, um für einen Augenblick bei ihm zu verweilen. Der zehnte Gesang der Ilias, die sogenannte Doloneia, erzählt von einem kühnen nächtlichen Streifzug, den Odysseus und Diomedes nach dem bis an die Grenze der Ebene vorgeschobenen troischen Lager machen und bei dem sie den Spion Dolon töten und die Rosse des jüngst erst als Bundesgenosse der Troer vor Ilios angekommenen thrakischen Fürsten Rhesos erbeuten. Dasselbe stellt unsere Tragödie dramatisch dar. Merkwürdigerweise spielt die ganze Handlung etwa von Mitternacht bis zum Morgengrauen. Die vor Hektors Zelt aufgestellte Wache hat im feindlichen Lager Feuer gesehen — die Eingangsszene hat viel Ähnlichkeit mit dem Anfang des „Hamlet" — und ruft in ihrer Erregtheit den Heerfürsten heraus. Dieser sendet den sich anbie-

tenden Dolon zum Spionieren aus und begrüsst den etwas selbstbewusst auftretenden Rhesos, dem er eine Abteilung des Lagers anweist. Nachdem es stille geworden, schleichen sich Odysseus und Diomedes heran. Unterwegs haben sie schon den Dolon erlegt. Sie eilen nach den Zelten des Rhesos und beginnen dort ihre Blut- und Diebesarbeit; aber sobald der durch das Geschrei der Schwerverwundeten aufgeschreckte Wachechor herbeieilt, schreitet Odysseus kühnlich durch sie hin, indem er sich selbst für den Rhesos ausgibt. Zu spät erkennen sie die List; und dem verwundet hervorstürzenden Wagenlenker des Rhesos bleibt nichts mehr übrig, als den blutigen Hergang, soweit er Augenzeuge war, zu berichten. Dieser Bericht ist ein Meisterstück, ebenso wie der in szenischem Betracht geniale Kunstgriff, durch den Odysseus sich rettet. Ausserdem verleiht die nächtliche Szenerie der ganzen Handlung einen ebenso eigentümlichen Reiz wie die Morgenstimmung dem „Ion“ und der „Iphigenie in Aulis“. Auf der anderen Seite aber kommen Unwahrscheinlichkeiten vor, aus denen klar genug hervorgeht, dass der Höhepunkt der griechischen Tragödie schon überschritten war, als der uns unbekannt gebliebene Dichter dieses Drama schrieb.

Troja ist erobert; die siegreichen griechischen Helden rüsten zur Heimfahrt. Da spielen sich im Angesicht der brennenden Stadt noch ein paar ergreifende Szenen ab. Euripides hat sie in den „Troerinnen“ und der „Hekabe“ dargestellt. — Die Handlung der „Troerinnen“ (415 v. Chr.) geht noch vor der Stadt unfern dem Meere vor sich. Wenn irgendwo, hat hier Euripides mit Recht sein Stück nach dem Chor der kriegsgefangenen Troerinnen benannt; denn die lyrischen Partieen treten so stark hervor, dass sie die dramatischen Elemente fast erdrücken. In einem ausführlichen Prolog nimmt Poseidon von dem ihm einst so lieben, nun vernichteten Ilios Abschied und verbündet sich mit Athene zum Verderben der heimkehrenden Achäer, denen die Göttin zürnt, weil sie ihr Heiligtum verhöhnt haben. Nachdem dann zunächst Priamos' überlebende Gemahlin, die alte Hekabe, sich im Wechselgesang mit dem Chor in Klagen über ihr Geschick ergangen, dann Kassandra, die wahnsinnig mit einer Fackel hervorstürmt, ebenfalls

ihr Leid geklagt, gruppieren sich Kassandra, Hekabe und Andromache zu einem Klagetrio. Die von dem Herold Talthybios überbrachte Kunde, dass über der letzteren kleinen Sohn der Tod verhängt ist, veranlasst diese zu einem in der That ergreifenden Monolog, in dem die schönsten Gedanken der berühmten Abschiedsszene im sechsten Gesang der Ilias vortrefflich verwertet sind:

Du weinst, o Söhnchen? Ahnest du dein Missgeschick?
Was hältst du, Kind, mich, hängst dich fest an mein Gewand,
Und schmiegst in meine Flügel dich, dem Hühnchen gleich?
Nicht kommen mehr wird Hektor, kehrt mit stolzem Speer
Nicht mehr, dich rettend, aus der Erde Schoss zurück;
Auch nicht des Vaters Freunde, nicht der Phryger Macht:
In grausem Sturze stürzest du vom Thurm hinab
Häuptlings, und hauchest unbeweint das Leben aus!
O du, des Mutterarmes zarte, liebe Last!
O süsser Hauch der Lippen! (Donner.)

Damit ist der erste Teil der Handlung abgeschlossen. Nun erscheint Menelaos, die unter den Kriegsgefangenen befindliche Helena nach seinen Schiffen abzuholen, damit sie in Sparta den verdienten Lohn für ihre Untreue empfange (Goethe hat sich dieses Motivs im zweiten Teil des „Faust“ geschickt bedient, das Zusammentreffen von Helena und Faust herbeizuführen). Nach einem bei Euripides unvermeidlichen Redegeplänkel zwischen Helena und Hekabe wird die erstere weggeführt und die letztere schmückt die Leiche ihres von den Achäern getöteten Enkels Astyanax. Der Feuerschein der von den Griechen angezündeten Stadt übergiesst die Schlussszene mit einer schaudervollen Beleuchtung und — macht Effekt.

Konnten wir schon hier zwei innerlich nicht zusammenhängende Partieen unterscheiden, so macht sich derselbe dramatische Fehler (vom modernen Standpunkt aus beurteilt) in noch stärkerem Mass in des Dichters „Hekabe“ geltend, die, wenn auch früher (um 423 v. Chr.) geschrieben, doch nichts weiter als eine Art von Fortsetzung der „Troerinnen“ ist. Die grössere Hälfte der Tragödie dreht sich um den Opfertod der Polyxena an Achilleus' Grabmal; die kleinere zweite stellt die Rache der Hekabe

an dem thrakischen Fürsten Polymestor dar, der ihren ihm zur Hut anvertrauten Sohn Polydoros aus Habgier getötet hat. Hie und da finden sich grossartige poetische Stellen; aber im ganzen überwiegt eine gespreizte Rhetorik. Nehmen wir den oben gerügten Mangel an innerer Einheit dazu, so werden wir wohl berechtigt sein, die „Hekabe“ als eins der schwächsten Werke des fruchtbaren Dichters zu bezeichnen. Seneca hat in seinen „Troades“ Motive aus den „Troerinnen“ und der „Hekabe“ zu einem Ganzen zusammengeleimt, von dem Opitz eine gute Verdeutschung lieferte.

Weit interessanter durch ihren Stoff und ihren litterargeschichtlichen Zusammenhang ist die Tragödie „Helena“ (412 v. Chr.). Sie bringt die schon von Stesichoros in seiner Palinodie und dann von Aeschylos in seinem Satyrspiel „Proteus“ benutzte Wendung der Helenasage, nach der gar nicht die Gemahlin des Menelaos, sondern ein von den Göttern geschaffenes Scheinbild dem Paris nach Troja folgt, während die wahre Helena in Aegypten weilt, bis ihr Gemahl sie auf der Rückkehr von der eroberten Stadt dort findet und wieder in die Heimat führt. Die Szene der Tragödie ist das uns aus dem vierten Gesang der Odyssee bekannte Eiland Pharos, nur kultivierter als dort, mit einem prachtvollen Königspalast im Hintergrund und dem Grabmal des unterdessen verstorbenen „Königs“ Proteus. Zu Helena, die uns in einem ausführlichen Prolog ihre Schicksale erzählt, tritt in einer höchst lebendigen Szene der von seinem Vater Telamon von Salamis verjagte Teukros; sie erfährt von ihm den Untergang von Troja, auch dass ihr Gatte noch nicht zurückgekehrt, und warnt ihn vor dem jungen Fürsten Theoklymenos, der keines Fremdlings verschont. Kaum hat sie sich zurückgezogen, um die mit der Sehergabe begabte Schwester des Theoklymenos, die jugendliche Theonoe, nach dem Geschick ihres Gatten zu befragen, so erscheint Menelaos, als Schiffbrüchiger in Lumpen gehüllt, auf der Bühne und klopft an die Palastthüre. Die ihm von einer mürrischen Alten gegebene Weisung, sich rasch zu entfernen, da der König um der hier anwesenden Helena willen allen Griechen feind sei, ist ihm völlig unverständlich; hat er doch selbst (wie er glaubt) seine Helena in einem schützenden Versteck aus dem Schiffbruch geborgen. Da

tritt diese selbst ein; die durch Theonoe ihr gewordene Kunde, dass Menelaos noch lebe, führt rasch zu einer Erkennung; und da nun auch ein Bote das Verschwinden des Truggebildes Helena meldet, geben sich die einander Wiedergeschenkten für einen Augenblick ganz ihrer Freude hin (Fidelioszene!). Dann aber tritt die praktische Vernunft wieder in ihre Rechte ein. Der junge König wirbt um Helena und könnte daher Schwierigkeiten bereiten. Schnell wird eine List ersonnen, durch die man sich retten zu können hofft; und da auch Theonoe sich auf Helenas Seite stellt, erklärt diese dem jungen König ihre Bereitwilligkeit sich mit ihm zu vermählen, nachdem sie ihrem — wie sie durch einen geretteten Bettler erfahren haben will — auf dem Meere verunglückten Gemahl ein Totenopfer gebracht habe. Theoklymenos willigt ziemlich unbedacht ein; die Flucht gelingt; und der junge König wird von den durch die Luft daherstürmenden Dioskuren auffallend rasch beruhigt. Waren auch die Hauptzüge der Fabel durch die älteren Dichtungen festgestellt, so hat doch Euripides in diesem Stücke noch Gelegenheit genug gehabt, sich als „Erfinder“ zu bewähren. Die ganze — übrigens in der „Taurischen Iphigenie“ in denselben Zügen wiederholte — Intrigue des zweiten Teiles ist mit raffinierter Kunstfertigkeit gemacht. Doch schliesst die Tragödie, wie Schlegel schon mit Recht bemerkt hat, ziemlich komödienartig ab, und die Heldin, weit davon entfernt, ein tragischer Charakter zu sein, ist eben nur — die schöne Helena. Übrigens wollen wir es nicht vergessen, dass Goethe den für den zweiten Teil des „Faust“ so überaus wichtigen Gedanken, das Scheinbild Helena zu verwerten, aus der Lektüre unserer Tragödie geschöpft hat.

Im neunten Gesang der Odyssee berichtet der Dulder von seinen Erlebnissen bei dem Kyklopen Polyphemos. Diese märchenhafte Episode von unvergänglicher Frische hat Euripides zu seinem Satyrspiel „Der Kyklop“ benutzt, dem einzigen uns erhaltenen Muster dieser für die Entwickelung der griechischen Poesie so charakteristischen Gattung des Dramas. In der Führung der Handlung hat sich der Dramatiker sehr eng an sein episches Vorbild angeschlossen, nur die Gestalt des Silenos, des alten Er-

ziehers und Begleiters des Bacchos, und der aus dessen Söhnen, den Satyrn, bestehende Chor sind dem Charakter des Satyrdramas entsprechend hinzugefügt. Im Satyrspiel muss ja der Chor aus Satyrn bestehen. Der alte Silenos nun hat einst mit seinen Söhnen an der Küste von Sizilien Schiffbruch gelitten und sich in den Dienst des hier hausenden grausamen Kyklopen Polyphemos fügen müssen. Er hat uns das eben erzählt; da naht Odysseus mit seinen Gefährten, ihn um Speisevorrat anzugehen. Erst will der Alte nicht recht daran; sobald ihm aber Odysseus dafür einen Schlauch mit Wein verspricht, ist er zu allem bereit.

Odysseus.

Verlangst du nicht vom unvermischten Wein zuerst?

Silen.

Natürlich, denn die Probe lockt den Kauf herbei.

Odysseus (einen Becher hervorziehend).

Hier, samt dem Schlauche bring' ich auch den Becher mit.

Silen.

Auf, eingeschenkt! Dann trink' ich und entschliesse mich.

Odysseus.

Da nimm.

Silen.

Der Tausend, welchen süssen Duft er hat

Odysseus.

Du sahst ihn also?

Silen.

Nimmermehr! Ich riech' ihn nur.

Odysseus.

So koste, dass du nicht allein mit Worten lobst.

Silen (trinkt).

Juchhei! Zum Ringeltanze ruft mich Bacchos auf!
Ha, ha, ha!

Odysseus.

Nun, rieselt er durch deine Gurgel leicht hinab?

Silen.

Bis auf die Zehenspitzen drang's hinunter mir.

Odysseus.

Und obendrein noch zahlen wir ein Sümmchen dir.

Silen.

O lass das Geld sein, und erleichtre nur den Schlauch.

Odysseus.

So schafft die Käse, schafft die Lämmer nun heraus.

Silen.

Das will ich, kümmre wenig um die Herren mich.
Die Herden aller Kyklopen gäb' ich gern dafür,
Um einen einzigen Becher auszuschlürfen nur,
Und stürzte mich von Leukas' Fels ins Meer hinab
Um einen Rausch mit unumwölkten Augenbraun.
Wer nicht am Trinken Freude hat, der ist ein Narr;
Da werden alle Geister wach, da schliessen sich
Der Frauen Reize voller auf, Umarmungen
Und Drücke, Küsse folgen und ich weiss nicht was,
Und alles Leids Vergessen. Sollt' ich solchen Trank
Nicht küssen und des Kyklopen ungeschlachten Kopf
Froh fahren lassen samt dem einen Auge vor? (Donner.)

Silenos bringt darauf den neuen Gastfreunden die gewünschten Lämmer und Käse; aber seinem jetzt aus der Höhle hervortretenden ungeschlachten Herrn gegenüber hat er nicht den Mut, die Lage der Verschlagenen nur mit einem empfehlenden Wort bessern zu helfen. Polyphem treibt die Fremden in seine Höhle, verspeist zwei derselben, lässt sich von Odysseus mit Wein laben und ist dann bald auch in der heitersten Stimmung.

Polyphem.

Lalalah! Ich bin von Wein voll
Und genoss des schönsten Mahles,
Bin befrachtet, gleich dem Lastschiff,
Bis hinauf zum Bauchverdecke.

Mich verlockt der Wiese Prangen
In des Lenzes Grün zum Schmause,
Zu der Sippschaft der Kyklopen.
O so gib, Fremdling, den Schlauch her, schenke mir ein.
(Donner).

Nach einem reizenden Wortscharmützel mit dem alten Silenos, der es nicht lassen kann heimlich vom Weine zu nippen, schliesst Polyphem diesen in die Arme, um ihn unter dem Gesange:

Hoho! Lalah!
Kaum schwamm ich durch; das nenn' ich lautre Seligkeit!
Mit scheint der Himmel mit der Erd' in einem Kreis
Herumzutanzen, und ich sehe droben Zeus'
Lichtthron und aller Götter reine Glorie.
Nicht küssen mag ich; lasst mich, ihr Charitinnen!
Mir genügt an dem Ganymedes; hab' ich ihn im Arm,
Wie herrlich, bei den Chariten! Solch ein hübsches Kind
Behagt mir besser als ein Mädchenangesicht. (Donner.)

mit sich in seine Höhle zu zerren. Nun ist der entscheidende Augenblick gekommen. Odysseus blendet das Ungetüm in der uns aus der Odyssee bekannten Weise, nennt ihm höhnend seinen Namen und fährt mit den geretteten Satyrn davon.

Wenn man auch zugeben muss, dass der poetische Wert der ganzen Dichtung nicht sehr hoch anzuschlagen ist, dass zwischen den Ergüssen eines feineren Humors sich doch auch manche recht platte und ans Rohe streifende Spässe durchdrängen, so bleibt der „Kyklop“ als das einzige vollständig erhaltene Muster seiner Art doch für alle Zeiten litterarisch interessant genug. Wir dürfen daraus den Schluss ziehen, dass das Satyrdrama im allgemeinen den Charakter einer dramatischen Travestie gehabt hat, nur mit der Einschränkung, dass ernste Partieen neben den rein komischen auch noch ihren Platz fanden. Seiner Entstehung getreu beschränkt es sich auf die humorvolle Darstellung mythischer Stoffe, während die Komödie zwar auch noch den Mythus benutzte, aber doch mit Vorliebe ins volle Menschenleben hineingriff und hier ebenso politische Vorgänge, wie die kleineren Vorkommnisse des Familienlebens für

sich verwertete. Sobald freilich diese letztere Tendenz auch in der Tragödie sich geltend zu machen begann — und wir finden die Anfänge davon schon bei Euripides — sobald, mit einem Wort, die Götterwelt vor den Augen der ungläubigen Enkel einer frömmeren Generation versank, hatte auch das Satyrdrama keinen Sinn und keine Bedeutung mehr und hörte auf, eine charakteristische Form der dramatischen Poesie der Griechen zu sein.

Dem Schicksal der Pelopiden hat Euripides, zum Teil mit Aeschylos und Sophokles wetteifernd, eine Reihe von Tragödien gewidmet. Wir beginnen mit der durch Racines gleichnamiges Drama und Glucks majestätsvolle Oper dem heutigen Publikum noch einigermassen bekannten „Iphigenie in Aulis“, deren Aufführung der Dichter nicht mehr erlebt hat. Im Dunkel der Nacht tritt der Heerkönig Agamemnon aus seinem Zelt. Schwere Sorgen lassen ihn nicht schlafen. Er vertraut einem alten treuen Sklaven, dass der Seher Kalchas zur Beseitigung der die Abfahrt der Flotte verhindernden Windstille die Opferung seiner Tochter Iphigenie verlangt und dass er dieselbe unter dem Vorwand einer mit Achilleus geplanten Verlobung nach Aulis beschieden habe. Nun aber hat er voll Reue hier einen zweiten Brief geschrieben, in dem er Klytämnestra bittet, nicht mit Iphigenien zu kommen. Diesen Brief soll der Greis heimlich nach Argos bringen. Der Alte verspricht's; aber kaum hat er sich aufgemacht, so wird er von dem lauernden Menelaos aufgehalten und ihm der bedeutungsvolle Brief abgenommen. Auf sein Rufen eilt Agamemnon herbei und muss sich nun wohl oder übel verteidigen und schelten lassen, bis ein Bote die nahe bevorstehende Ankunft der Königin und ihrer Tochter meldet. Die tiefe Trauer seines Bruders stimmt den eben noch so harten Menelaos nun auch im Handumdrehen so weich, dass er lieber auf den ganzen Krieg und seine Helena verzichtet, als dass Iphigenie geopfert werden soll. Aber leider weiss auch Odysseus von Kalchas' Befehl und so müssen die beiden alle Hoffnung schwinden lassen. Aber die schwere Mühe, die es sich Agamemnon kosten lässt, seiner Gattin und Tochter seinen grossen Schmerz zu verbergen und die erstere womöglich bis nach Iphigeniens Opferung

ahnungslos zu lassen, soll vergeblich verwendet sein. Achilleus, der in unbändigem jugendlichem Thatendrang die Zeit der Abfahrt nicht erwarten kann, wird von der aus dem Zelt getretenen Klytämnestra als zukünftiger Schwiegersohn begrüsst. Er hält das anfangs für einen schlechten Scherz; aber Klytämnestra antwortet ihm ernst genug; und wie nun beide durch den rechtzeitig auf der Szene erscheinenden alten Sklaven über die wahren Absichten der Heerführer aufgeklärt werden, vereinigen sie sich zur Rettung der Tochter und Quasibraut. Diese ist bei der Nachricht von dem, was ihr droht, wie niedergeschmettert. Mit den rührendsten Worten — die Szene gemahnt auffallend an den ergreifenden Dialog zwischen dem Prinzen Arthur und dem Kämmerer Hubert in Shakespeares „König Johann“ — bittet sie den Vater um ihr Leben:

Besäss' ich Orpheus' Liedermund, o Vater, nur
Um Felsen mir durch seine Zauber nachzuziehn
Und, wen ich wollte, durch mein Wort zu bändigen:
Versucht' ich's also. Nun besteht all meine Kunst
In Thränen, diese geb' ich; das vermag ich ja.
Statt eines Ölzweigs heft' ich an dein Knie mich selbst,
Dein Kind, o Vater, welches diese dir gebar;
Nicht opfre meine Blüte (süss ist Leben ja!),
Noch stosse mich in ewig finstre Nacht hinab!
Zuerst hab' ich dich Vater, du mich Kind genannt,
Zuerst an deine Kniee schmiegt' ich meinen Leib,
Und gab und nahm der Liebe süssen Zoll von dir. U. s. f.
(Donner.)

Agamemnon macht dagegen seine Fürstenpflicht geltend. Dagegen ist Achilleus, so sehr ihn auch die Mannen, ja seine eigenen ihm sonst so ergebenen Myrmidonen bedrängen, zu jeder Hilfe, selbst auf Gefahr seines Lebens, bereit. Da erhebt sich aber Iphigenie zu einer Opferwilligkeit, deren grossartiges Pathos uns noch jetzt wunderbar berührt. Sie geht mutig den schweren Gang, der sie, so fürchten wir, dem gewissen Tode entgegenführt; aber ein rasch hereintretender Bote bringt die unglaubliche Mär von dem am Altar der Artemis geschehenen Wunder: die Jung-

frau ist verschwunden und eine an ihrer Stelle gefundene Hirschkuh der Göttin geopfert worden.

Es wurde von jeher mit Recht hervorgehoben, und den liebeseligen Schiller mag besonders dieser Umstand während seines Volkstädter Aufenthaltes zu einer Übersetzung veranlasst haben, dass dem Dichter in unserer Tragödie die Schilderung unschuldiger Jugend und sanfter Rührung besonders gelungen sei; aber nicht minder schön ist die heroische Wendung, die er seiner Iphigenie gegen Schluss der Tragödie gegeben hat. Sonst deutet schon manches auf den Verfall dieser grossen Kunstgattung hin. Der Chor, neugierige Weiber aus Chalkis, die nach Aulis herübergekommen sind, sich die griechische Flotte zu betrachten, steht lange nicht mehr in dem innigen Zusammenhang mit der Haupthandlung wie früher; der Charakter des heroischen Zeitalters, den die Tragödie ihrem Stoff nach tragen müsste, ist durch Begriffe und Gedanken, welche der Zeit des Dichters angehören, verwischt; die Charakterzeichnung der auftretenden Personen ist ungleich und namentlich bei Agamemnon so weich, dass man den Heerkönig der Ilias nicht wieder erkennt; und endlich deutet das Einbeziehen familiärer Szenen in eine grosse heroische Handlung schon das Nahen des Familiendramas, des Schauspiels an. Freilich hat diese letztere Eigentümlichkeit für uns Deutsche dadurch ein besonderes Interesse, dass Schiller sie sich im „Wallenstein“ zu eigen gemacht hat. Er, der, wie wir eben gesehen, gerade die „Aulidische Iphigenie“ besonders aufmerksam studierte, führt wie Euripides die Familie des Feldherrn in das Lager hinein, und wenn sich auch die Liebespaare Max-Thekla und Achilleus-Iphigenie der Verschiedenheit der Zeiten und der stofflichen Grundlage entsprechend nicht in allen Zügen gleichen, so haben sie doch Ähnlichkeiten genug, um uns die geistige Verwandtschaft nicht zweifelhaft erscheinen zu lassen.

Noch lebhafter aber muss unser Interesse für einen Dramenstoff sein, den unser grösster Dichter dem Euripides direkt entlehnt, den er aber in seiner deutschen Weise vollständig umgebildet hat, der Stoff der „Iphigenie in Tauris“. Nach der Fassung des Aeschylos hatte der Muttermörder Orestes vor dem

durch Athene eingesetzten Areopag und den durch dieselbe Göttin versöhnten Erinyen Gnade gefunden. Eine andere Überlieferung lässt ihn von einem Teil der unversöhnten Personifikationen des Gewissens zum zweiten Male in der Welt umhergetrieben werden, bis Apollon ihm Befreiung verheissen kann, wenn er ein seiner Schwester Artemis geweihtes Götterbild aus dem Taurierlande nach Athen entführt habe. Er findet bei diesem Unternehmen seine eigene von der Göttin dorthin versetzte Schwester Iphigenie und entführt sowohl das Götterbild wie die Schwester unter dem mächtigen Schutz der Patronin von Attika. Dieser Wendung der Sage ist Euripides gefolgt.

Iphigenie, die nun schon seit vielen Jahren als Priesterin der Artemis unter den Tauriern weilt und der traurigen Pflicht genügen muss, alle hierher verschlagenen Fremdlinge zu opfern, muss aus einem ihr in der vergangenen Nacht erschienenen Traum auf den Tod ihres Bruders Orestes schliessen. Sie ist deshalb aus ihrer Tempelwohnung herausgetreten, um die Tempeldienerinnen, gefangene griechische Mädchen, zu einem gemeinsam zu begehenden Totenopfer herbeizubescheiden. Kaum hat sie sich entfernt, so erscheinen vom Meere her Orestes und Pylades. Sie spähen die Umgebung und Bauart des Tempels, in welchem sich das Bild der Artemis befinden muss, sorgfältig aus und beschliessen dann, das Gebot des Orakels, die Entführung des Bildes, bei Nacht auszuführen. Dann eilen sie, sich für den Rest des Tages in einer am Meer gelegenen Höhle zu verbergen. Aber während nun Iphigenie mit dem Chor die Totenklage singt und den Weiheguss spendet, werden sie von Hirten gesehen, nach kurzer Gegenwehr gefesselt und nach dem Tempelbezirk geführt. Ein Bote, der vorausgeeilt ist, teilt der jungfräulichen Priesterin alle Einzelheiten in lebendigster Schilderung mit, und diese, die seither oft mitleidig war, empfindet nun, da ihr Orestes tot, eine wahre Freude daran, auch andere Menschen in die Nacht des Hades wallen zu sehen. Wenige Worte aus dem Munde der Hereingeführten überzeugen sie, dass sie Griechen vor sich hat; bald weiss sie das ganze furchtbare Geschick ihrer Familie, aber sie erfährt auch die Freudenkunde, dass Orestes noch lebt. In die-

sem Dialog zeigt sich die ganze Kunst des Dichters. Nicht nur, dass die geistreiche Fortführung von Frage und Antwort die Aufmerksamkeit des Zuhörers mit jedem Augenblick höher spannt; auf uns, die wir wissen, dass Orestes vor Iphigenie, Iphigenie vor Orestes steht, übt das gelegentlich von beiden sehnsüchtig ausgesprochene Wort „Schwester" oder „Bruder" eine schlagende Wirkung aus. Diese Verwertung von Begriffen, welche die auf der Bühne noch unwissend einander gegenüberstehenden Personen anders auffassen als die in diesem Fall wissenderen Zuschauer, gehört zu den feinsten dramatischen Kunstgriffen. Iphigenie beschliesst nun, einen der beiden Gefangenen zu retten, um durch ihn an ihren Bruder Orestes Kunde von sich kommen zu lassen. Da der wahre Orestes für sich den Tod beansprucht, übergibt sie ihren Brief dem Pylades. Mit berechneter Nachlässigkeit ist von dem Dichter bis dahin der Name Orestes verschwiegen worden und somit alles zu einer effektvollen Wiedererkennung vorbereitet. Pylades schwört der Priesterin, den Brief zu besorgen und erbittet sich zugleich Verhaltungsmassregeln für den Fall, dass — etwa in einem Sturm — das Täfelchen verloren geht. Iphigenie teilt ihm darauf den Inhalt des für Orest bestimmten Schreibens mit, und nun ist es an Pylades, sein Versprechen sofort zu erfüllen und mit graziöser Wendung den Brief in die Hand des Adressaten gelangen zu lassen. Nach kurzem Staunen fallen sich die Geschwister in die Arme; Orestes erzählt von seinen letzten Schicksalen und dem ihm gewordenen Befehl, das Bild der Artemis zu rauben. Wie diese That und die Flucht zu bewerkstelligen sei, macht jetzt die Sorge der einander Wiedergewonnenen aus. Bald hat Iphigenie eine List ausgedacht: die angebliche Entweihung des Götterbildes durch die Nähe von Muttermördern (Pylades wird mit inbegriffen) soll den Vorwand abgeben, dieses selbst und die mordbefleckten Fremdlinge zu sühnender Waschung nach einer einsamen Stelle am Meeresstrand zu bringen, und von dort soll die Flucht auf dem in naher Bucht versteckten Schiff bewerkstelligt werden. Der Landeskönig Thoas gibt nach kurzem Bedenken seine Einwilligung zu der etwas verdächtigen Handlung, wird aber rasch genug von einem seiner Leute über die wahre Sachlage

aufgeklärt. Er scheint aber keine Eile zu haben: geduldig hört er dessen langen Bericht an, dann ruft er seine Mannen zur Verfolgung auf; und fast scheint es, als ob die mit der Brandung kämpfenden Flüchtlinge nahe dem Ufer wieder eingefangen würden, da befiehlt die durch die Luft daherschwebende Athene, dass man die Fremden ziehen lasse; ein Befehl, dem der gehorsame Thoas sofort entspricht.

Die „Iphigenie" hat ebensoviele Bewunderer als Tadler gefunden. Man darf an ihr mit Recht die interessant durchgeführte Handlung, den geistvollen Dialog, die Lebendigkeit der epischen Partieen rühmen, den sicheren poetischen Blick bewundern, welcher den Dichter den echt dramatischen Widerstreit zwischen Schwesterliebe und Pflicht wählen liess; aber ein vollkommenes Drama ist sie deshalb noch nicht. Der eben erwähnte Konflikt führt die Heldin nur zu einer List und dadurch wieder in Verlegenheiten, aus der sie nur durch die rettende Hand einer Göttin befreit werden kann. Mag dem Griechen vielleicht die schnöde Behandlung des „rohen" Barbaren gerechtfertigter erschienen sein als uns, und dem grossen Zweck der Sühnung des Blutbefleckten gegenüber nur ein kleines Unrecht, der moralische Defekt bleibt und beleidigt uns um so mehr, als ihm der Sieg folgt. Wie tief mussten die Götter herabgesunken sein, wenn ein Dichter sie unter dem Beifall der Menge zu höheren Handlangern bei Thaten von so zweifelhaftem Werte machen durfte! Der ganze Mythus, auf den unser Drama gebaut ist, beruht auf dem felsenfesten Glauben an die Reinheit und Gerechtigkeit der Götter und die Wahrheit der Orakel; und diese selben Götter schützen die Lüge einer Priesterin, die, nachdem sie einen düsteren Traum als unwahr erkannt hat, alle Orakel und Götterzeichen für eitel Trug erklärt. Nichts destoweniger bleibt das Drama nach mancher Seite hin interessant; die Vorgänge sind gut motiviert und die Handlung behält bis zum Schluss eine gewisse lebendige Spannung. In dieser Hinsicht viel weniger wirksam, erhebt sich dafür Goethes auch formell wundervolle Dichtung durch ihre edle Führung der Charaktere hoch über ihr griechisches Vorbild. Freilich ist seine Heldin keine antike Griechin mehr; unbewusst hat er das Ideal reiner Weiblichkeit, diese

vor jeder Lüge zurückschreckende reine Seele, die durch ihre Wahrhaftigkeit sich selbst und den Bruder befreit und damit zugleich die Lösung von dessen Schuld herbeiführt (die dem Euripides nicht gelungen ist), zu einer christlichen deutschen Jungfrau gemacht. Darin aber, dass auch er stets nur drei Personen zu gleicher Zeit auf die Bühne kommen lässt, hat er sich ängstlich an die Überlieferungen des athenischen Theaters gebunden.

Seiner Handlung nach zwischen den beiden „Iphigenien“ liegt das erst nach der sizilischen Expedition entstandene Drama „Elektra“. Es stellt im allgemeinen dieselben Vorgänge dar, wie die „Grabspenderinnen“ des Aeschylos und die „Elektra“ des Sophokles; und es scheint fast, als ob Euripides diese Tragödie nur gedichtet habe, um seine Vorgänger zu überflügeln. Die Handlung spielt nicht wie bei jenen vor dem königlichen Palast zu Mykenae, sondern bei einer nahe der Grenze von Argos gelegenen ländlichen Hütte, wo die von Aegisthos einem Landmann zur Ehe gegebene Elektra mit diesem in jungfräulicher Gemeinschaft lebt. Dorthin kommt der nach seiner Schwester suchende Orestes. Nach einer rührenden Erkennungsszene (in der es übrigens an Seitenhieben auf die entsprechende Wendung bei Aeschylos nicht fehlt) beschliessen die beiden, dass Orestes zuerst den bei einem Opfer auf dem Feld beschäftigten Aegisthos töten soll, um dann später an seiner mörderischen Mutter Klytämnestra, die man unter einem Vorwand in die Hütte locken will, Rache zu nehmen. Beide Anschläge gelingen. Nach der That ordnet der durch die Luft heranschwebende Kastor an, dass sich Elektra mit Pylades vermähle, während Orestes vor dem Areopag in Athen Befreiung von seiner Blutschuld finden würde. Mit einer rührenden Abschiedsszene der Geschwister endigt die Handlung, die, wie man zugeben muss, durch einige neue Effekte anziehen mochte, aber so ganz des einheitlichen Tones entbehrt, den ebenso die grossartig düstere Fassung des Aeschylos, wie die durch die Vorstellung des herbsten Frauencharakters eigentümliche Durchführung des Sophokles festhält.

Noch tiefer als die „Elektra“ steht ihre Fortsetzung „Orestes“ (408 v. Chr.), die mit einer Wahnsinnsszene beginnt, aber durch verschiedene Schwierigkeiten, in die der Muttermörder samt seiner

wieder anwesenden Schwester Elektra und seinem Freund und Vetter Pylades verflochten werden, glücklich zu einer ganzen Reihe von Heiraten führt. Schon ein alter Scholiast meinte, es sei eins von den Stücken, welche auf der Bühne grosse Wirkung thun, aber in den Charakteren Tadel verdienten. In der That sind alle die Helden, die uns hier begegnen, mit einziger Ausnahme des Pylades, Schurken; und wenn trotzdem alles gut ausgeht, so beweist das eben nur, dass der ethische Gesichtspunkt dem Dichter völlig abhanden gekommen war.

Die Gestalt des Muttermörders taucht endlich noch einmal in der episch durchgeführten, einer leitenden Idee völlig entbehrenden „Andromache" (419 v. Chr.) auf. Andromache ist bei der Verteilung der troischen Beute dem Neoptolemos zugefallen und seine Gemahlin geworden. Aber der Sohn des Achilleus hat sich vor kurzem mit einer zweiten Gemahlin, Menelaos' Tochter Hermione, vermählt, und diese sinnt nun mit allen Mitteln auf den Tod ihrer Nebenbuhlerin und deren Sohnes. Plötzlich aber bereut sie ihre Intriguen und lässt sich bereitwilligst von ihrem Vetter Orestes entführen. Neoptolemos, der den Entflohenen nachsetzt, wird von Orestes in Delphi getötet, und seinem allein überlebenden Grossvater Peleus bleibt die traurige Pflicht, die Totenklage um den Gefallenen anstimmen zu lassen. Während des Gesanges aber schwebt Thetis heran und überbringt ihrem sterblichen Gemahl die Nachricht, dass es den Göttern gefallen habe, ihn in ihrer Mitte aufzunehmen.

Dass der Lieblingsheld der hellenischen Jugend, das Urbild unverzagter Männlichkeit, Herakles, von einem griechischen Dramatiker nicht beiseite gelassen wird, ist so gut wie selbstverständlich. Das gute Geschick hat uns nun gar von Euripides drei Heraklestragödien erhalten, von denen eine durch ihren eigentümlichen Ton und die ans Burleske streifende Lösung von den Tragödien Sophokleischer Art stark genug absticht, während die beiden anderen sich in dem gewöhnlichen Geleise antiker Tragik bewegen. Jenes Drama ist die „Alkestis" (438 v. Chr.), diese beiden sind „Der rasende Herakles" und „Die Herakliden".

Die uns durch Goethes rücksichtsloses Impromptu „Götter,

Helden und Wieland" fast mehr als durch das in jenem angegriffene Originalwerk des Verfassers der „Abderiten" bekannte Stoff erzählt den Opfertod eines edelen Weibes für den geliebten Gemahl und gründet sich im allgemeinen auf dieselben Motive, aus denen die indische Sage von Savitri und die deutsche Dichtung „Vom armen Heinrich" emporgewachsen sind. Wie uns Apollon im Prolog des Euripideischen Dramas erzählt, hat er von den Mören für seinen Freund, den Fürsten Admetos, erlangt, dass der diesem bestimmte Tod nicht eintreten soll, wenn ein anderes für ihn in den Hades zu gehen sich bereit erklärt. Dies hat seine edle Gemahlin Alkestis gethan; und nun, da sie ihre letzte Stunde gekommen sieht, nimmt sie in rührender Weise von dem Gemahl und den beiden Kindern Abschied. Sie stirbt; Admet und der Chor erheben den Klaggesang und tragen die Leiche zur letzten Schmückung in den Palast hinein. Da erscheint Held Herakles auf der Szene. Ein ewiger Wanderer, ist er eben aufs Neue von Eurystheus ausgesandt worden, eine gewaltige That zu vollbringen. Er soll die menschenfressenden Rosse des Thrakers Diomedes holen; und da ihn sein Weg vorbeiführt, erkundigt er sich teilnehmend nach dem Ergehen seines alten Freundes Admetos. Dieser antwortet erst ausweichend, entschuldigt dann seine traurige Miene durch einen Todesfall im Haus, ohne zu sagen, wer gestorben, und zwingt endlich den gutmütigen Helden, der nicht stören und weiterziehen will, dass er sich drinnen behaglich einrichte. So geht denn Herakles ins Haus; zwischen Admet aber und seinem Vater Pheres entspinnt sich ein die Grenzen des Komischen fortwährend streifendes Wortgeplänkel über das Thema, wer von beiden eigentlich hätte sterben sollen, bis der Trauerzug die beiden Streitenden zur Ruhe bringt und mit sich entführt. Unterdessen hat Herakles tüchtig gegessen und getrunken und tritt jetzt in der heitersten Stimmung hervor. Da erfährt er, dass es Alkestis sei, um die man traure und deren Leichenbegängnis man soeben begehe. Sofort äussert er den Entschluss, die Fürstin dem Todesgott noch zu entreissen und entfernt sich. Kaum ist Admet von dem Grabmal zurückgekehrt, so stellt sich auch sein Freund wieder bei ihm ein. Er führt ein verschleier-

tes Weib mit sich, eine Sklavin, wie er sagt, die er in schwerem Wettkampf gewonnen, und die er den Admet bittet bei sich zu behalten, bis er (Herakles) sich seiner neuen Aufgabe entledigt habe. Admetos will erst nicht darauf eingehen, da er das Gerede der Leute scheut; wie Herakles aber immer dringender wird, ihn auf die Ähnlichkeit der Gestalt mit seiner verstorbenen Gattin aufmerksam macht, lüpft er endlich den Schleier und erkennt zu seiner höchsten Freude seine Alkestis, die der Freund am Grabhügel lauernd dem Herren der Unterwelt abgerungen.

Die „Alkestis" ist das einzige Drama des Euripides, ja des ganzen Altertums, in dem die hingebende Liebe der Frau zu einer glänzenden Darstellung gelangt ist, und somit wohl das in dieser Hinsicht merkwürdigste Stück des „Weiberhassers". Der Charakter der Heldin ist vortrefflich; die Abschiedsszene von ergreifender Wirkung. Weniger lässt sich das von den Partieen behaupten, wo Admetos dem ankommenden Herakles den Tod seiner Gattin verschweigt und mit seinem Vater um dessen Pflicht für ihn zu sterben streitet. Können wir uns dort des Bewusstseins nicht erwehren, dass alle Antworten des Admetos wie auf Schrauben stehen und dass nur deshalb Herakles die einzige wahre Auskunft nicht erhält, damit dem Dichter sein dramatisches Kartenhaus nicht zusammenstürzt, so macht hier das leidige Gezänke zwischen Vater und Sohn, das die Handlung nicht um einen Schritt vorwärts bringt, nur einen halb ärgerlichen, halb lächerlichen Eindruck, der durch die folgende Schauszene des Leichenzuges keineswegs gemildert wird. Aber der Dichter scheint es fast darauf abgesehen zu haben, uns in der „Alkestis" durch die fortwährenden Kontraste zwischen höchster Tragik und burlesker Komik unausgesetzt in Spannung zu halten. Gewiss hat er seinen Zweck bei seinen athenischen Zuschauern erreicht, aber ebenso gewiss hat er durch derartige Stücke nicht nur den ursprünglichen Charakter der Tragödie vernichtet, sondern auch die Lösung der tragischen Stimmung, welche die seitherigen Dramatiker im Satyrdrama herbeizuführen suchten, unnötig gemacht, da ja sein Schauspiel Pathos und Komik in sich vereinigte. So führten also Stücke wie die „Alkestis" folgerichtig den Untergang des Satyrdramas und,

bei etwas stärkerer Beimischung der komischen Motive, den Aufgang der neueren Komödie herbei.

Ein anderes Gesicht zeigt „Der rasende Herakles“ des Dichters. Amphitryon, Herakles' Vater, sowie dessen Gattin Megara und ihre Kinder werden während des Helden Abwesenheit von Lykos, dem Fürsten von Theben, bedrängt. Dieser hat schon Megaras Vater Kreon getötet und beabsichtigt jetzt die ganze Familie zu vernichten. Im letzten Augenblick kehrt Herakles zurück und tötet den Lykos. Aber nun versetzen Iris und Lyssa (die personifizierte Wut) den Helden in Raserei, und in dieser ermordet er seine eigenen Söhne. Zu sich gekommen, erhebt er laute Klage und folgt dann seinem Freunde Theseus nach Athen, indem er die Bestattung der Seinigen seinem Vater Amphitryon überlässt. — In diesem durch seine Führung wenig interessanten Drama erscheint Herakles wohl ganz so, wie ihn der Epiker Pisander aufgefasst hatte, als der gewaltige Held der Keule. Hatten wir ihn als solchen auch in der „Alkestis“ kennen gelernt, so tritt doch hier das Typische, das riesig Heldenhafte seiner Erscheinung stärker hervor. Im Vorübergehen mag erwähnt sein, dass in denselben beiden Stücken die dem älteren Epos und Drama unbekannte Gestalt des Totenfährmanns Charon, die in der mittel- und neugriechischen Poesie eine ganz hervorragende Rolle spielt (vgl. z. B. Rangabé und Sanders, Geschichte der neugriechischen Litteratur, S. 4) zum ersten Male genannt und geschildert wird.

Die „Herakliden“ haben zur Voraussetzung, dass der Held selbst auf dem Oeta seine irdischen Mühen abgeschlossen hat, dass aber von seinen Söhnen, entgegen der Fabel des „Rasenden Herakles“, doch einige am Leben geblieben sind. Mit diesen, die seither ohne Unterlass von Eurystheus verfolgt werden, hat sich Herakles' alter Waffenträger Jolaos hilfesuchend vor den Tempeln Athens niedergelassen. Den übermütigen Forderungen des argivischen Herolds, die Kinder herauszugeben, tritt freilich der Landeskönig Demophon zunächst entschieden entgegen; aber wie nun der Feind unerwartet schnell über die Grenzen hereinbricht, findet er sich in einiger Verlegenheit. Die Orakel verlangen, wenn Athen siegen solle, das Opfer

eines jungen Mädchens, und wer wird dieses Opfer bringen wollen? Da bietet sich Herakles' Tochter Makaria hochgemut als Gabe für die Götter dar. Nun erkämpfen die Athener, auf deren Seite sich der alte Jolaos durch jugendliche Tapferkeit hervorthut, einen herrlichen Sieg, und Eurystheus, der missgünstige Vetter des grossen Helden, wird gefangen und getötet.

Eins der spannendsten von Euripides' Dramen und zugleich ein echt patriotisches Stück ist der „Ion", so benannt nach dem Sohne Apollons und der athenischen Fürstentochter Kreusa, der nach des göttlichen Vaters Fügung von der Delphischen Pythia aufgezogen worden ist und nun zur Mannbarkeit erblüht des heiligen Tempeldienstes wartet. Mit Sonnenaufgang tritt er aus seinem Gemach hervor, begrüsst den jungen Tag:

Sieh, mit dem strahlenden Wagen des Vierspanns
Glänzt Helios über den Erdkreis schon,
Und die Sterne, sie fliehn in die heilige Nacht
Vor der himmlischen Glut.
Unersteigliche Höhn vom Parnassos, begrüsst
Vom erwachenden Tag, glühn schwelgend im Licht,
Das wonnig dem Sterblichen leuchtet.
Und der sonnigen Myrrhe Gedüft wallt auf
Zu dem Tempelgesims;
Und die Delpherin thront auf heiligem Stuhl,
Und singt hellenischem Volke den Spruch,
Den stürmend Apollon ihr vorsang.

und schickt sich dann zur Arbeit an:

Mein Diener, blühendes Reis,
Komm, du Sprosse des schönsten Lorbeers,
Der Phöbos' heilige Flur
Mir säubert am Tempel,
Aus göttlichen Gärten gepflückt,
Wo des Bornes ewiger Tau,
Der den ewigen Quell herauf
Sendet zum Lichte,
Tränkt der Myrte geweihtes Laub:
Mit dir säubr' ich des Phöbos Grund,
Sobald sich der Sonn' eilender Fittich morgens hebt,

Dien' ihm täglich, dem Gotte.
Päan, Päan, sei glückselig, stets glückselig,
Herrlicher Sohn der Leto! (Donner.)

Da naht im Kreise athenischer Frauen seine Mutter Kreusa, die er nicht kennt und die ihn nicht kennt. Sie ist mit ihrem Gemahl, dem Fürsten Xuthos gekommen, sich von dem Gotte Kindersegen zu erbitten. Dem fragenden Xuthos wird die Antwort, der ihm zuerst Begegnende sei sein Sohn; aus dem Tempel tretend begegnet er dem Ion und begrüsst diesen, der zuerst nicht aus dem Staunen kommen will, mit väterlicher Zärtlichkeit, zugleich wirklich überzeugt, der vor ihm Stehende sei ein Sprössling einer früheren vorübergehenden Verbindung, bevor er sich mit Kreusa vermählt. Sobald nun aber diese das Geheimnis erfährt, beschliesst sie sich für diesen Betrug furchtbar zu rächen und sowohl den Gemahl wie dessen vermeintlichen Sohn mit Hülfe eines Alten, der ihnen Gift in den Trank thun soll, zu töten. Zufällig wird von dem Gifte etwas verschüttet und durch den raschen Tod von Tauben, die davon geschlürft, die Absicht der Kreusa entdeckt. Sie soll sterben, und namentlich dringt der feurige Ion auf Bestrafung der Hinterlist. Da führt im Moment der höchsten Spannung die delphische Priesterin dadurch eine Erkennung herbei, dass sie das Körbchen hervorholt, in dem der kleine Ion einst gefunden worden. Die streitenden Parteien erkennen die wunderbare Fügung des Gottes und fallen sich gerührt in die Arme.

Ion ist eine Art von umgekehrtem Oedipus. Der wahre Oedipus wird ausgesetzt und seine Erhaltung bringt seinem ganzen Geschlechte Fluch; Ions Rettung wird zur Quelle der reinsten Freude für seine alternde Mutter und den gutmütig einverstandenen Stiefvater. Oedipus entdeckt seine Herkunft erst als gesetzter Mann, Ion in der schönsten Zeit des menschlichen Lebens, im Jünglingsalter. Und was für ein herrlicher Jüngling ist dieser Ion, des Repräsentant des ionischen Stammes, das Ideal des athenischen Jünglings! Es war ein genialer Griff des Euripides, diese „neue“ Gestalt, den unschuldigen Helden, auf die Bühne zu bringen, vielleicht aber auch ein raffinierter, insofern er wohl

wusste, welche Vorliebe die schönheitstrunkenen Athener gerade für dieses Alter hatten. So einfach übrigens die Gestalt des jungen Helden gezeichnet ist, so verwickelt ist verhältnismässig die Handlung. Wir haben hier eine vollständig durchgeführte Intrigue vor uns, ganz im Sinne der Menanderschen Komödie, nur nach der tragischen Seite entwickelt. Wenn übrigens Schlegel, der auf der einen Seite mit Recht die anmutige Schilderung von Jugend, Unschuld und priesterlicher Heiligkeit hervorhebt, auf der andern Seite von den im Stück vorkommenden Unschicklichkeiten, Krücken, Laxitäten und Wiederholungen redet, so gab ihm diese abschätzige Meinung doch noch nicht das Recht, seinen „Ion“ für etwas Besseres zu halten, den das Weimarische Publikum unter Goethes Regie so engerisch ablehnte und von dessen Existenz heute nur der Litterarhistoriker weiss.

Ebenfalls der attischen Sage entnommen ist der 428 v. Chr. aufgeführte und mit dem ersten Preis ausgezeichnete „Hippolytos“, vielleicht das berühmteste Werk des Dichters, dem die hier zum ersten Male in der griechischen Tragödie dargestellte Liebesleidenschaft und mehrfache Nachahmungen bis in unsere Zeit ein gewisses Interese erhalten haben. Die Fabel von der leidenschaftlichen Liebe der Gemahlin des Theseus, Phaedra, zu ihrem Stiefsohn Hippolytos, die in ihren Quellen wohl auf naturmythologische Vorstellungen zurückzuführen ist, war schon vorher von Sophokles und, ehe unser Drama über die Bretter ging, von Euripides selbst in einem früheren „Hippolytos“ behandelt worden. Aber diese erste Bearbeitung hatte dem Dichter nicht genügt und so brachte er kurz nach dem Tode des Perikles unter dem rauschenden Beifall seiner Mitbürger die uns erhaltene Neubearbeitung auf die Bühne, die, mag man auch an einzelnen Anachronismen, Unwahrscheinlichkeiten und Künsteleien herummäkeln, wie wenige seiner Werke den grossen Dichter unbestreitbar verrät. Die Handlung beginnt mit einem Prolog der Liebesgöttin, die sich darüber beklagt, dass Theseus' Sohn Hippolytos ihr gar keine Berücksichtigung schenke, und ihn dafür zu strafen beschliesst. Es ist die mythologische Aussprache des Gedankens, dass die Natur, wenn auch zeitweise vernachlässigt, doch ihr Recht

fordert. Kaum hat sie sich entfernt, so erscheint der Gegenstand ihres Hasses, von seinem Jagdgefolge begleitet, vor dem Standbild der Artemis, das er bekränzt. Von dem Rat eines alten Dieners, der ihm anempfiehlt, doch die Kypris nicht zu vernachlässigen, will er nichts wissen. So eilt er in sein Lieblingsrevier, den Wald. Kaum hat der Chor trochenischer Frauen seine Betrübnis über das kranke Aussehen der Herrin, Phaedra, ausgesprochen, so wird diese auf einem Tragbett aus dem Palast herausgebracht. Sie kann es da drinnen nicht mehr aushalten, nur die freie Luft, nur der Wald (das Jagdgebiet des heimlich Geliebten) kann sie erquicken. In einem langen, mit grosser psychologischer Kunst durchgeführten Zwiegespräch mit ihrer Amme entlockt diese ihr das Geheimnis, dass sie den Hippolytos liebt. Die alte Dienerin meint etwas leichtfertig, sie müsse die Sache nicht zu ernstlich nehmen und verspricht ihr sofort ein wirksames Heilmittel herbeizuschaffen. Während sie sich entfernt hat, um — wie wir gleich erfahren werden — dem Hippolytos alles haarklein zu erzählen, singt der Chor, der die Angelegenheit etwas ernster auffasst, ein Lied von der Macht des Eros, mit unverkennbaren Anklängen an die berühmten Verse in Sophokles' „Antigone", aber doch von eigentümlich poetischer Führung. Der darauf sich entwickelnde Dialog zwischen der Amme und dem mit ihr eintretenden Hippolytos muss es der von dem Letzteren unbemerkten Fürstin völlig klar machen, dass sie auf keine Erwiderung ihrer Leidenschaft hoffen darf, und so beschliesst sie zu sterben, zugleich aber — und daran erkennen wir die rein sinnliche Auffassung ihrer Liebe — den Geliebten, den sie nicht besitzen kann, mit sich zu verderben. Eben kehrt ihr Gatte Theseus lorbeerbekränzt vom delphischen Orakel heim, als man die Erhängte auffindet. Aus einem in ihrer Hand befindlichen Schrifttäfelchen vermutet der Fürst die Schuld seines Sohnes und ist eilfertig genug ihn zu verfluchen. Auch die rhetorisch packende und gemütlich erschütternde Szene zwischen dem Vater und seinem dazugekommenen Sohn bringt noch keine Klärung, und so wird der Sohn verbannt. Überraschend schnell meldet ein Bote in lebendigstem Bericht von der durch eine Meereswelle und den daraus hervorspringenden Stier des Poseidon

erfolgten tödlichen Verwundung des Hippolytos; doch kann er nicht umhin, am Schlusse seine persönliche Meinung dahin auszusprechen:

Doch bringt in meinem Leben mich kein Mensch dazu,
Von deinem Sohn zu glauben, dass er böse sei,
Und hängten alle Frauen sich an Stricken auf,
Und füllte jemand alle Bäum' im Fichtenwalde
Idas mit Klagen; denn ich weiss ihn tugendhaft. (Donner.)

Und damit die Unschuld ihres Lieblings von niemanden angezweifelt werde, erscheint jetzt Artemis selbst auf einem Wolkenwagen, dem erstaunten Theseus den ganzen Zusammenhang zu enthüllen. Natürlich erfolgt, wie nun der sterbende Jüngling herbeigebracht wird, rührende Versöhnung. Artemis gelobt — echt heidnisch! — zur Rache für den durch Aphrodite herbeigeführten Tod des Hippolytos auch einen Günstling ihrer Nebenbuhlerin zu töten, dann entfernt sie sich rasch, da sie keine Toten sehen kann. Hippolytos stirbt.

Was diesem Drama besonderes Lob eingetragen hat, ist die ausgezeichnete Darstellung weiblicher Leidenschaft und der Hingebung eines liebekranken Gemütes, das im ersten Teil unsere vollste Teilnahme gewinnt, im zweiten freilich durch die psychologisch zu verteidigende Beimischung von Rachsucht, welche der Dichter diesem Charakter gegeben, unsere Sympathie mehr und mehr verliert. Zu dieser scharf gezeichneten Figur der Phädra bildet das schuldlose reine Wesen des Hippolytos den geraden Gegensatz, und auf diesem Gegensatz beruht zum grossen Teil die dramatische Wirkung des Dramas. Die Gestalt der Amme mit ihrer gutmütigen Geschwätzigkeit, unbesiegbaren Neugier und wohlgemeinten aber unglücklich ausschlagenden List ist von da an typisch geworden; die Amme in Shakespeares „Romeo und Julia" trägt im ganzen dieselben Züge.

Seneca ist in seinem „Hippolytus" dem Euripides gefolgt; nur konnte er, weil er nicht wie sein athenisches Vorbild an Lokalsagen gebunden war, den Stoff freier entwickeln. Bei ihm ist Phädra von Anfang an Intrigantin und daher, bei dem genau

bestimmten Charakter der Heldin, die Anlage des Stückes besser als bei Euripides, wenn auch die Ausführung weit hinter der Euripideischen Kunst zurückbleibt. Racine schliesst sich in seiner „Phèdre" an Seneca an; bei ihm ist das leidenschaftliche Weib Mittelpunkt der ganzen Handlung und mit grosser Kraft gezeichnet; Hippolytos dagegen tritt nicht nur stark zurück, sondern hat auch bei dem Franzosen, der ihn in ein anderes Weib verliebt sein lässt, seinen antiken, jungfräulich herben Charakter vollständig eingebüsst. Dass auch Pradon eine jetzt längst vergessene „Phèdre" geschrieben und damit seinen Zeitgenossen Racine für einige Zeit zurückgedrängt hat, erzählt uns die französische Theatergeschichte.

Wir schliessen unsere Übersicht der Euripideischen Dramen mit der Betrachtung der „Bacchantinnen", wahrscheinlich seines letzten, kurz vor seinem Tod in Makedonien gedichteten Stückes. Der Name weist uns auf die Dionysossage; der Inhalt erinnert uns an die ersten schüchternen Versuche, die Thespis in seinem „Pentheus" gemacht. Schon in dem alten epischen Hymnos auf Bacchos fand sich die neuerdings durch Rangabés Gedicht „Die Fahrt des Dionysos" wieder aufgefrischte Version der Dionysossage, nach welcher der jugendliche Gott von Seeräubern gefangen wird und diese nun durch allerlei Wundererscheinungen schreckt. Den Zug, dass Dionysos hierbei unerkannt als schöner Jüngling seinen Feinden gegenübertritt, hatte wohl schon Aeschylos in seinem „Pentheus" aufgenommen. Euripides hat ihn beibehalten.

Zur Strafe dafür, dass sie die Ehe des Zeus mit der Kadmostochter Semele, seiner Mutter, nicht glauben wollen, hat Dionysos, der in Menschengestalt seiner Heimat Theben genaht ist, seine Tanten und alle Thebanerinnen in bacchische Wut versetzt und schickt sich an, den jetzigen Fürsten, seinen Vetter Pentheus, dafür zu strafen, dass er ihn nicht als Gott verehren will. Schon hat die Begeisterung für den Semelesohn auch unter den Männern um sich gegriffen; eben will der greise Seher Teiresias den alten Kadmos zur Festfeier des Bacchos abholen; da tritt plötzlich des letzteren Enkel Pentheus zwischen sie. Er hat

von der bacchischen Begeisterung der thebanischen Frauen und von der Ankunft eines blondgelockten Zauberers vernommen und äussert seinen festen Willen, diesem Unwesen energisch entgegenzutreten; dass aber auch die beiden Alten von der neuen Narrheit angesteckt sind, ärgert ihn ganz besonders. Umsonst, dass ihm Teiresias in einer glänzenden Gegenrede die Bedeutung und Macht des Gottes vorhält:

— — — — — — — — — — —

Doch dieser Gott, der neue, welchen du verhöhnst,
Ich kann es nicht aussprechen, welche Macht er einst
Erlangt in Hellas. Zweierlei verehrt der Mensch
Vor allem, Kind: Demeter (diese Göttin ist
Die Mutter Erde; nenne sie, wie dir's gefällt,
Mit welchem beider Namen du sie nennen willst;
Sie nährt mit trocknen Gaben auf die Sterblichen;)
Und diesen Bacchos, der mit ihr zum Kampfe kam:
Der süssen Traube nassen Trank erfand er, gab
Den Menschen, was die jammervollen Sterblichen
Erlöst vom Harme, wann der Wein ihr Herz erfrischt,
Und was den Schlaf, Vergessen ihrer täglichen
Mühsale, bringt und einzig allen Kummer heilt.
Er wird gespendet Göttern auch, der Gottessohn,
Dass so durch ihn dem Menschen alles Gute kommt.

— — — — — — — — — — —

Auch Seher ist Dionysos; denn die Bacchoswut,
Der trunkne Wahnsinn trägt in sich die Seherkunst.
Denn wessen Glieder ganz erfüllt des Gottes Geist,
Den macht er rasen, dass er spricht das Künftige.

(Donner.)

Wütend lässt Pentheus die Seherstätte des Teiresias zerstören und befiehlt die Verhaftung des „weiberhaften" Fremdlings, der in einem darauf folgenden Verhör seinen Gegner mit souveräner Ironie behandelt. Es wird ins Gefängnis abgeführt; da bebt die Erde; der Fremde ist wieder frei; ein Bote bringt dem Fürsten Nachricht von den Wundern, die unter den im Gebirge hausenden Bacchantinnen geschehen: Alles dies verwirrt ihn so, dass er sich von Dionysos, den er immer noch nicht kennt, bereden lässt, mit ihm zu den Schwärmenden zu gehen. In Frauenkleidern

und nun vollständig wahnsinnig eilt er zu dem unglückseligen Unternehmen, von dem er nicht lebend zurückkehren soll. Denn die Bacchantinnen, die ihn für ein Tier halten, zerreissen ihn; seine eigene Mutter Agave trägt triumphierend sein Haupt auf einem Thyrsosstab daher, ohne zu ahnen, wessen Haupt es ist. Erst nach und nach kommt sie, durch den trauernden Kadmos aufmerksam gemacht, zur Besinnung. Dionysos erscheint zum Schluss in Göttergestalt.

Schon Schlegel hatte darauf hingewiesen, wie energisch und anschaulich in diesem Drama die um sich greifende Wut und Begeisterung des Bacchosdienstes dargestellt sei. Er hätte hinzufügen können, dass auch der hier auf der antiken Bühne zum ersten Male gemachte Versuch, einen Wahnsinnigen auf die Szene zu bringen, dem Dichter überaus gelungen ist. Ausserdem hält die wunderbare Gestalt des Dionysos und die Wunder, die sich an ihn knüpfen, die ganze Handlung in fortwährender Bewegung; und so darf man wohl annehmen, dass auch dieses Drama, das erst nach des Dichters Tod von seinem Neffen Euripides zur ersten Aufführung gebracht worden ist, mit demselben Beifall belohnt worden sei, mit dem die Athener des peloponnesischen Krieges so gern die Werke ihres Lieblings auszeichneten.

Ihres Lieblings; denn das war Euripides unstreitig, weil er im Sinne jener Zeit ein durchaus moderner Dichter war. Zwar hat er sich, wenn man das Äussere seiner Dramen betrachtete, an die nun einmal üblich gewordene Form der Tragödien gehalten, seine Stoffe ebenso wie seine Vorgänger dem Homer, dem epischen Kyklos, dem Stesichoros entnommen, aber die innere Ausgestaltung zeigte auf Schritt und Tritt den Neuerer. Euripides behielt die alten Mythen bei, aber er veränderte sie im Interesse des dramatischen Aufbaus und des Effekts. Daher die Notwendigkeit der ihm eigentümlichen Prologe, durch die am Anfange des Stücks irgend eine Gottheit oder Heldengestalt auf den neuen Gang der Handlung vorbereitet. Hatte es der Dichter auf diese Weise zu stande gebracht, die Neugier der Zuschauer in gewissem Sinne zu befriedigen und doch auch wieder zu spannen, so durfte er sich in der Schürzung der nun folgenden Haupthandlung um so freier bewegen. Und hier trat er nun nach verschiedener Richtung hin

neuernd auf. Sein für jeden Effekt empfindliches Auge hatte bald herausgefunden, dass eine gewisse Mannigfaltigkeit in der Szenerie, ein gewisser Wechsel im Auftreten männlicher und weiblicher, älterer und jüngerer Personen, das Herausarbeiten von Zeit- und Streitfragen zur poetischen Standrede, der Reichtum der poetischen Hauptmotive Dinge seien, durch die man das Publikum immer wieder fesseln könne. Aber sein Blick ging nicht nur auf das äusserlich theatralische. Ein geborener Dramatiker, wie er war, hatte er seinen Instinkt für das Poetische eines Stoffes und sein feines Gefühl für die lebhafteren oder langsameren Pulsschläge der in demselben enthaltenen Handlung erstaunlich grschärft. Danach richtete er nun die Handlung seiner Einzeldramen ein, und seine Hauptkunst liegt in der That in der raffinierten Verwendung teils hochpathetischer teils retardierender Momente. Dazu war aber vor allem die Schaffung einer verwickelten Handlung nötig, und diese verlangte von selbst die Intrigue. Intrigue aber ist streng genommen nicht die Sache von Heroen; und so führte diese Wendung wiederum von selbst auf das bürgerliche Schauspiel oder Lustspiel. Ferner huldigte der Dichter dem auf rhetorische Zuspitzung praktischer und akademischer Streitfragen gehenden Geschmack seiner Zeitgenossen in der Ausspitzung dramatischer Konflikte. Kein Mensch wird dem Widerstreit der Pflichten, der sich in Iphigeniens Seele erhebt, eine echt dramatische Bedeutsamkeit absprechen; aber Konflikte zwischen zwei verschiedenen Personen sind nur dann dramatisch, wenn sich, wie in Sophokles' „Antigone", Überzeugung gegen Überzeugung, nicht aber, wie dies bei Euripides öfter der Fall ist, wenn sich Schulmeinung gegen Schulmeinung stellt. Derartige Konflikte können eine geistreiche Stichomythie, ein glänzendes Redefeuerwerk hervorzaubern, aber sie haben doch immer nur eine vorwiegend rhetorische Bedeutung. Überhaupt hat das Streben des Dichters nach Effekt, nach einzelnen durchschlagenden Stellen ihn zwar oft zu genialen wahrhaft hinreissenden und rührenden Szenen geführt, bei deren Niederschreiben ihm die Wange von reinster Freude glühen, der Griffel von innerster Erregung beben mochte, und bei deren Vortrag seine Zuhörer in Thränen zerflossen, aber dieses Hinausarbeiten

auf das Einzelne musste der Ökonomie des Ganzen schaden, wie wir denn bei einer ganzen Reihe seiner Tragödien zwei ziemlich lose verknüpfte Hauptteile unterscheiden konnten. Ein scharfer Beobachter und Menschenkenner, ist Euripides auch ein scharfer Charakterzeichner; aber viele seiner Charaktere stehen sittlich so tief, dass wir den Dichter bedauern müssen, dem so viele trübe Blicke in die Menschheit beschieden waren, oder die Zeit, die so viele niedere Charaktere hervorgebracht hat. In Euripides' Dramen ist eben auch nach dieser Seite das Heroenzeitalter nicht mehr zu spüren, und der mit jedem Jahrzehnt schärfer werdende Blick für die Schwächen der Menschheit führte naturgemäss zu deren Verspottung in der Komödie.

Die Veränderung der Mythen hat Euripides aber nicht nur aus Rücksicht auf eine möglichst starke dramatische Spannung vorgenommen, sondern auch weil er religiös weniger ängstlich war als seine Vorgänger. Diese sehen in den Mythen noch die unverfälschten ehrwürdigen Berichte von dem Leben einer kräftigeren Vorzeit, in der die Götter sichtbar mit den Menschen verkehren; für Euripides sind sie wirklich nur die Stoffe, dazu vorhanden, von dem Dramatiker in eine ihm beliebende Form geknetet zu werden. Oder bezeichnet es nicht einen tiefen Riss zwischen dem frommen Glauben der Marathonskämpfer und den Anschauungen der Leute aus dem niedergehenden fünften Jahrhundert, wenn Euripides zwar die Göttermythen noch gebraucht, aber ungeniert den Göttern alles Gute, fast die Existenz selbst abspricht, wenn er sie von wirklichen Vertretern der sittlichen Weltordnung zu Intriganten und manchmal sogar zu blossen Theaterpuppen herabdrückt? Er war freilich in die Schule der Sophisten gegangen; aber er hätte doch schon aus künstlerischen Gründen davor zurückschrecken müssen, den Zweifel zu verherrlichen, wenn ihm sein Gewissen nicht sagte, dass er damit auch eine schwere moralische Verantwortung auf sich lud. Freilich der Zweifel war damals Mode, und Euripides zeigt sich auch sonst so vollständig in den Anschauungen seiner Zeit stehend, dass er gewiss diesen Kampf im Innern aus eigenster Erfahrung kannte.

Der im Sinne seiner Zeit moderne Charakter der Euripide-

ischen Tragödie tritt namentlich stark in den Anachronismen verschiedenster Art hervor, deren sich der Dichter fast in jedem seiner Dramen schuldig gemacht. Es sind Anachronismen im grossen, wenn er seine mythischen Helden im Charakter der Athener des fünften Jahrhunderts reden lässt; Anachronismen des Gefühls, wenn er ihnen Stimmungen und Beobachtungen andichtet, die sie ihrem heroischen Charakter nach nicht haben könnten (wie wenn z. B. in der „Hekabe" der Bote berichtet, mit welchem Anstand Polyxena gestorben sei); und endlich Anachronismen im einzelnen, wenn gelegentlich von eben denselben Personen über Gemälde und Statuen, orphische Philosophie, Schulen u. s. w. gesprochen wird oder Mythengestalten, die erst nach den Perserkriegen auftauchen, wie z. B. Charon, schon in ihrem Glauben eine Rolle spielen. Dass die Intrigue nicht zu heroischen Charakteren passt, haben wir schon erwähnt; ebenso wenig können wir uns einen Herakles, Theseus, Agamemnon mit sogenannten Vertrauten oder Hauslehrern ihrer Kinder umgeben denken. Dem Zeitalter der politischen Intrigue und der Umwandelung des gesellschaftlichen Lebens und der Erziehungsmethode lag das freilich nahe genug. Endlich deutet eine Reihe von Wortspielen und eine noch grössere Menge von Anspielungen, teils litterarischer, teils politischer Art, auf das Streben nach Witz und eine gefährliche Auffassung der „Redefreiheit", wie andererseits einige prächtige Naturschilderungen auf die Anfänge einer sentimentalen Naturbetrachtung hindeuten.

Für den Stil des Euripides ist der manchmal übertriebene Gebrauch anschaulicher Beiwörter charakteristisch, wie er denn überhaupt einen ungemeinen Reichtum an (hin und wieder bizarren) Bildern entfaltet. Dass er viel mehr Bilder aus dem privaten und öffentlichen Leben und namentlich aus der Athletik entnimmt als seine beiden grossen Vorgänger, welche dieselben aus dem Naturleben schöpfen, erklärt sich zum Teil aus seinem persönlichen Bildungsgang, zum Teil aus dem Vorwiegen praktischer und politischer Interessen während seines Zeitalters. Ein hartes, an Grillparzer erinnerndes, Springen von einem rasch hingeworfenen Gedanken zum andern, macht ihm gelegentlich Freude.

Seine Sprache ist im ganzen klar und verständlich, weniger gewaltig als die des Aeschylos und weniger graziös als die des Sophokles, und nähert sich stark genug der Prosa, deren Zeitalter ja mit dem Beginn des peloponnesischen Krieges angebrochen war. Ganz ebenso stellt sich seine Metrik dar. Wie der Chor selbst immer mehr zurücktritt, so verwendet auch der Dichter jetzt auf die kunstreiche Ausgestaltung seiner Gesänge nicht mehr viel Mühe. Pindars grandiose Kunst ist ein versunkenes Wissen. Die Jamben des Dialogs werden freier behandelt. Aber wo es ihm gilt, macht er den Trimeter zum Gefäss manches kräftigen Schlagwortes, das nicht nur bei seinen Zeitgenossen Beifall fand, sondern als geflügeltes Wort Jahrhunderte überdauert hat. So der bedenkliche Ausspruch des Hippolytos:

Die Zunge schwor, doch unbeeidigt ist der Sinn;

so das berühmte Wort des Polyneikes (in den „Phönizierinnen"):

Das Wort der Wahrheit lautet stets einfach und schlicht;

und die berühmte Stelle in der Gegenrede des Eteokles, die sich der grosse Cäsar sehr genau gemerkt haben soll:

Denn muss man einmal freveln, ist's am schönsten doch
Um einen Thron; im andern sei man tugendhaft!

Ein solcher Dichter musste seine begeisterten Freunde und heftigen Feinde haben. War er doch das poetische Ebenbild des Alkibiades darin, dass er, wie jener die Hermesbilder, die Götter seines Volks von ihren Stelen gestürzt hat. Dafür hat ihn denn auch Aristophanes gründlich durchgenommen. Aber im ganzen gehört in einer dem vollen Unglauben zutreibenden Zeit der Aufklärung die nächste Zukunft; und so war auch Euripides während der folgenden Jahrhunderte vielleicht der populärste aller hellenischen Dichter. Kriegsgefangene athenische Soldaten erwirkten sich im sizilischen Feldzug durch Absingung Euripideischer Strophen die Freiheit; Sokrates wollte nur seine Dramen sehen, „wegen der Weisheit, die ihnen inne wohne"; Platon und Aristoteles sind

einig in seinem Lobe; die jüngere Komödie vergötterte den Erfinder der dramatischen Intriguen und Verwickelungen; Tyrannen schwärmten für ihn, ja der blutbefleckte Alexander von Pherae weinte beim Anhören seiner „Hekabe“ heisse Thränen und der berüchtigte Dionysius I. von Syrakus fühlte sich hochbeglückt, als es ihm gelang, von den Erben des Dichters sein Saiteninstrument, seine Schreibtafel und seinen Griffel um hohen Preis zu erstehen. Alexander der Grosse machte sich Auszüge aus seinen Werken und Nero trat gar in Euripideischen Rollen auf. Mehr aber bedeutete es für das Fortleben des Dichters, dass ihn Ennius und Seneca für ihre römischen Landsleute bearbeiteten; und von diesen hat dann wieder Racine entnommen, was ihm für sein „klassisches Drama“ dienlich schien.

Euripides ist nur in und mit seiner Zeit zu verstehen. Nur so erklären sich die wunderbaren Widersprüche, dass er Mythen benutzt, die er nicht glaubt, dass seine Phantasie jetzt alle Grenzen zu überschreiten droht und dann wieder von der nüchternsten Reflexion beherrscht wird, dass er die eingehendste Kenntnis des Theatralischen besitzt und doch kaum ein einheitlich durchgeführtes Drama vollendet. Aber der Sophist unter den Dichtern ist doch ein grosser Dichter. Er verfügt über ein gewaltiges Pathos, eine reiche Gestaltungskraft (und gerade diese Fähigkeit, durch dargestellte Leiden zu wirken, hat ihm bei Aristoteles den Ehrennamen des τραγικώτατος eingetragen), einen hervorstechenden Sinn für das Theatralische und beherrscht seine Muttersprache vollkommen. Dass in seiner Hand das Drama über seinen Höhepunkt hinausgegangen ist, um von da rasch abwärts zu steigen, können wir bedauern; aber wir erkennen auch in dieser Thatsache das Gesetz der Entwickelung, das keinen Stillstand duldet, und alles, sei es Person, sei es Geistesrichtung, das einmal auf seinem Gipfel gestanden, einer anderen mächtigeren Kraft Platz zu machen verurteilt. Diese neue mächtigere Kraft auf dem Felde der Litteratur war die Prosa.

Nach solchen Vorbildern, wie sie Aeschylos, Sophokles und Euripides boten, selbständig zu bleiben musste natürlich den anderen minder bedeutenden Tragikern jener Zeit schwer genug fallen. Sie haben alle mehr oder minder in der Manier ihrer Meister geschrieben. Aber wie diese sie innerlich beherrschen, hat auch das Ansehen der „drei Grossen" einen äusserlichen Druck auf die Kleineren ausgeübt. Jene standen in solchem Ansehen, dass man ihre Dramen immer wieder gern sah; und so erklärt es sich auch, dass von den gleichzeitigen Kunstgenossen des Sophokles und Euripides, unter denen es einige gab, deren Talent gewiss nicht zu verachten war, fast nur ihre Namen und eine Anzahl von Dramentiteln erhalten sind. Zwei von ihnen, Ion von Chios und Achaeus von Eretria, sind später von den Alexandrinern in ihren Kanon der dramatischen Dichter aufgenommen worden.

Die eben erwähnte Vorliebe für die drei grossen Tragiker kam natürlich ihren Verwandten, deren nicht wenige das Theaterblut in sich rollen fühlten, äusserlich und innerlich zu Gute: äusserlich durch die Begünstigungen, die ihnen bei dem Bestreben warden, Werke ihrer Ahnen wieder auf die Bühne zu bringen; innerlich durch die unvergleichliche Anregung, die ihnen bei dem unausgesetzten Studium ihrer Vorbilder, die zugleich ihre nächsten Verwandten waren, fortwährend zu teil wurde. So erklärt sich die uns an die Homeriden erinnernde Erscheinung, dass die Söhne und Neffen des Aeschylos eine förmliche Kunstschule bildeten; und wenn sie auch nicht das Genie ihres Vaters und Oheims besassen, so war doch die Erhaltung seiner Kunstprinzipien, namentlich der trilogischen Gliederung, ein für die weitere Geschichte des Dramas bedeutungsvolles Moment von entschieden konservativem Gewicht. Während wir von Philokles, dem Neffen des Aeschylos, wissen, dass er 25 Tetralogieen (= 100 Dramen) verfasst, erfahren wir von dessen Sohn Morsimos nur, dass er ebenfalls Tragiker gewesen. Dessen Sohn Astydamas hat sich durch seine 240 Tragödien den Ruf des fruchtbarsten aller Dramatiker verschafft; und noch sein Enkel Astydamas II. begleitete die ernsten Tage vom Auftreten Philipps von Makedonien bis zur Schlacht bei Chaeronea (338 v. Chr.) mit seinem melancholischen

Gesang. An Sophokles schlossen sich sein Sohn Iophon und sein Enkel, Aristons Sohn, Sophokles an, und es spricht immerhin für die Bedeutung des letzteren, dass er zwölfmal gesiegt hat. Auch Euripides lebte in seinem gleichnamigen Sohn und Neffen fort, ohne dass es diesen beiden gelungen wäre, zu besonderem Ansehen zu gelangen.

Als Aeschylos einst bei den Isthmischen Spielen Zuschauer war, hatte er zu einem schönen neben ihm sitzenden Jüngling, dem blonden Ion von Chios, jenes Wort gesprochen, das wir oben S. 325 erwähnt haben. Dieser blonde Ion von Chios (seine Lebenszeit fällt zwischen 480 und 420 v. Chr.) war mit der Zeit ein ungemein tüchtiger Mann geworden. Mit einer in seinen Tagen noch seltenen Vielseitigkeit bemächtigte er sich der Dichtkunst, Philosophie und Rhetorik und leistete auf allen drei Gebieten Hervorragendes. Seine poetische Thätigkeit begann er mit Elegieen und Dithyramben; dann wendete er sich dem Drama zu. Persönlich wurde er in Athen populär, als er nach seinem ersten Sieg im Dionysostheater jedem athenischen Bürger ein Fässchen Chierwein zum Geschenk machte. Die Titel seiner Dramen, deren er 30 bis 40 gedichtet haben soll, weisen auf die schon von den grossen Tragikern behandelten Stoffe hin; er muss also seine Stärke wohl in neuen Wendungen, die er den einzelnen Sagen gab, gesucht haben; auch scheint, so weit man über ihn aus wenigen Nachrichten urteilen kann, sein Ausdruck mehr künstlich als kräftig, mehr pomphaft als pathetisch gewesen zu sein. Ion war eben kein Genie, aber ein vielseitig gebildetes Talent, das neben seiner poetischen Thätigkeit noch Zeit genug fand, sich in die philosophischen Fragen seiner Tage mit Interesse zu vertiefen, sie geschmackvoll zu behandeln und endlich nebenbei auch noch eine Geschichte seiner Heimatinsel und vielleicht auch noch eine Kosmologie zu schreiben.

Von seinem 484 v. Chr. geborenen Nebenbuhler Achaeos von Eretria wissen wir nur, dass er 448 zum ersten Male aufgetreten ist, 34 Dramen geschrieben, aber nur einen Sieg errungen hat. Trotzdem soll er im Satyrdrama dem Aeschylos ebenbürtig, dem Sophokles und Euripides überlegen gewesen sein.

Ein anderer Zeitgenosse, Neophron aus Sikyon, nach dessen „Medea“ Euripides sein berühmtes Drama gedichtet haben soll, scheint durch die Notwendigkeit, neue Rollen und Situationen zu erfinden, zu ein paar Neuerungen gekommen zu sein, die auch seine Nachfolger beibehielten. So wird die Einführung der — schon von Euripides aufgenommenen und später in der Komödie häufig verwendeten — Pädagogenrollen und die Folterung der Sklaven auf der Bühne auf ihn zurückgeführt. Von Aristarchos aus Tegea, einem ebenfalls noch im fünften Jahrhundert thätigen Poeten, hat sich die etwas unklare Notiz erhalten, „dass er die Tragödie in die Länge ausgedehnt habe“, was vielleicht soviel bedeuten will, dass er zuerst den endgültigen Umfang einer Tragödie festgestellt hat. Merkwürdig bleibt es immerhin, dass die vier letztgenannten Dramatiker, die sich abgesehen von den „Grossen“ in die Hauptehren des Theaters in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts geteilt haben mögen, nicht aus Attika waren. Eine eigentümliche Stellung nimmt diesen sich im ganzen an die grossen Tragiker anschliessenden Dichtern gegenüber der gezierte, nach Originalität strebende Sohn des Tisamenos, Agathon, ein. Aus reicher und angesehener athenischer Familie, von Sophisten gebildet, von Sokrates geliebt und mit Platon befreundet, erscheint der junge Dichter als das wahre Prototyp der edleren Hälfte der jung-athenischen jeunesse dorée. Sein erster dramatischer Sieg 416 wird von Platon im „Symposion“ gefeiert; in desselben Philosophen „Protagoras“ hält ihm Sokrates eine Lobrede. Sonst wissen wir nicht viel aus seinem Leben, nur dass er 407 sich zusammen mit Euripides bei dem makedonischen Fürsten Archelaos aufhielt und auch noch nach dessen Tod sich dort befand. Von den sechs uns erhaltenen Titeln seiner Tragödien weisen fünf auf mythologische Stoffe; einer dagegen „Die Blume“ lässt auf eine frei erfundene Handlung und damit auf eine epochemachende Neuerung schliessen. Leider wissen wir nichts über den Inhalt dieses Dramas; die Ausführung soll, wie wir bei dem Sophistenschüler nicht anders erwarten können, an Künstelei, Ziererei und dem Gebrauch witziger Antithesen ihres gleichen gesucht haben. Übrigens hat Agathon durch sein eigenes Beispiel das Tragödienschreiben in der feinen

Welt in Mode gebracht. Damit begann jener geistreiche Dilettantismus sich eines Kunstzweigs zu bemächtigen, der den Dilettantismus am allerwenigsten verträgt; und wie sehr das Dramenschreiben bald nur noch vornehme Liebhaberei war, beweist deutlich genug das Beispiel des Syrakusanischen Tyrannen Dionysius I., der sich zwar als sentimentalen Dramatiker bewundern, aber die blutigen Gewohnheiten seines Lebens durch sein dramatisches Gewissen nicht im mindesten beeinflussen liess.

Mit dem Jahre 400 ist die Blütezeit der Tragödie unwiederbringlich vorbei. Was das folgende Jahrhundert brachte, ist poetisch von sehr geringem Belang und gewinnt unser Interesse höchstens durch die Beobachtung, wie überall in der Litteratur gewisse Perioden von gewissen geistigen und formellen Richtungen beherrscht werden und alle anderen Richtungen in ihren Bann ziehen. Das vierte Jahrhundert v. Chr. ist in der griechischen Litteratur das Zeitalter der Rhetorik, und so hat auch das Drama jener Zeit eine ganz vorherrschend rhetorische Färbung. Hauptvertreter dieser Richtung ist der um 350 v. Chr. blühende, aus Phaselis in Lykien stammende Theodektes, ein Schüler des Isokrates, wie er denn von Beruf Rhetor war, und Freund des Aristoteles, der sich, wie wir aus seiner „Poetik" ersehen werden, der neuen Richtung auch nicht ganz hat entziehen können. Theodektes wurde besonders dadurch berühmt, dass er bei dem von der Königin Artemisia von Karien veranstalteten Preisausschreiben mit einer Dichtung zu Ehren ihres 352 v. Chr. verstorbenen Gemahls Mausolos den Preis davontrug. Aber war es schon bei ihm mehr auf die Zurschaustellung der rhetorischen Kunst abgesehen, als auf die Aufführbarkeit der Dramen, so ging sein Zeitgenosse Chaeremon, den Bernhardy mit Matthison vergleicht, so weit, dass er nur noch Lesedramen schrieb. Damit war der beste Beweis geliefert, dass die Dramatiker des Alexandrinischen Zeitalters von der eigentlichen Aufgabe und dem eigentlichen Wesen des Dramas keine Idee mehr hatten, oder dass ihnen die dramatische Gestaltungskraft ganz und gar abhanden gekommen war.

Denselben Beweis liefert die immer grösser werdende Ein-

tönigkeit in der Wahl der Tragödienstoffe und unmittelbar das immer stärkere Hervortreten der Schauspieler, die seit Demosthenes' Zeit einen besonderen Stand bildeten und bei der zunehmenden Neigung kleiner Fürsten zur Begründung von Hoftheatern als Hofartisten (τεχνῖται) Ehre und goldenen Sold ernteten. Es mochte ja wohl auf der einen Seite als ein Glück betrachtet werden, wenn die besseren unter ihnen, ein Theodoros, Polos, Andronikos, Neoptolemos und Alexanders Lieblingsschauspieler Thessalos, ihren Ehrgeiz darein setzten, ihre Hauptrollen den Werken der drei Grossmeister der Tragödie zu entnehmen, und somit diese selbst lebendig erhielten; aber diese Schauspieler gestatteten sich Striche und Einschiebungen und trugen kein Bedenken, die grössten Kunstwerke nach ihrem sehr subjektiven und oft sehr egoistischen Geschmack umzumodeln. Es war darum die höchste Zeit, dass der Redner Lykurgos während seiner Staatsverwaltung (von 338 v. Chr. an) ein offizielles Exemplar der grossen Tragiker herstellen liess und damit deren Misshandlung für alle Zeiten ein Ende machte.

20. Kapitel.

Die ältesten griechischen Prosaiker.

Das Heldenlied bedarf der Schriftzeichen nicht, um von Mund zu Mund weitergetragen zu werden aus der Gegenwart, die es geschaffen, in die Zukunft, die es geniessen will. Der Rhythmus ist, wenn man will, sein Tyrann, aber auch sein Beschützer und Erhalter. Die an bestimmte Rhythmen gebundene Rede behält ihre Form unweigerlich bei, oder sie zerfällt und hört auf zu sein. Das einzige, das ihr begegnen kann, ist, dass Epigonen, deren Phantasie durch ihr Gedächtnis geweckt worden ist, unter die alten Verse ein paar gleichgekleidete jüngere Kameraden einschmuggeln. So ist es den Homerischen Gedichten ergangen. Aber der Hexameter hat sie durch Jahrhunderte erhalten, bis die Zeit gekommen war, da man sie dem Griffel und der Tafel anvertrauen konnte, während Reden eines Helden der Vorzeit, vielleicht gewaltige völkerbewegende, spurlos verweht sind, weil sie der Rhythmen entbehrten. Die Prosa als Litteraturgattung bedarf der Schrift, um unsterblich zu werden. Jeder formt seinen Gedanken in seiner Weise, und wie sehr sich in kurzer Zeit nicht nur die Form, sondern sogar der Inhalt einer zuerst in Prosa gegebenen Gedankenreihe verändert, beweisen unsere Volksmärchen, die jeder

Erzähler immer ein klein wenig anders erzählt als sein Vorgänger. Ist demnach die Schrift die unentbehrliche Vorbedingung aller prosaischen Darstellung, so ist der Schluss berechtigt, dass sich die Prosa in Griechenland erst dann entwickeln konnte, als die Schrift dort allgemeiner bekannt und geübt zu werden anfing.

Ferner ist in Betracht zu ziehen, dass die geschriebene Prosa, das Abbild der alltäglichen Rede, im Gegensatz zur Poesie mehr den praktischen, jedenfalls den verstandesgemässen Interessen zu dienen hat. Die Poesie vergoldet das Leben mit dem Gold der Phantasie, und darum ist es nur recht und billig, dass auch die Form einer jeder Dichtung des Schmuckes, der Flügel nicht entbehre. Die Prosa dagegen ist die Form, in der sich der nüchterne Gedanke offenbart. Zunächst im Dienste praktischer Fragen des bürgerlichen und Staatslebens. Aber mit der Befestigung des Staatswesens gibt ein neuer Gedanke dem andern die Hand. Kulturfragen treten hervor; der sinnende Geist beginnt den Rätseln der Naturerscheinungen, dem wunderbaren Gewoge des Völkerlebens nachzuforschen. Das Beobachtete und Erkannte wird Objekt des Denkens; der Begriff der Wissenschaft ist gefunden. Mit dem wachsenden Gedankenvorrat ist die Bildung der Sprache gleichen Schritt gegangen, und endlich ist sie selbst ein so vollkommenes Instrument geworden, dass der Künstler für jede Schwingung seiner Gedanken auf ihm einen tönenden Ausdruck findet. Aber erst als solche geistigen Interessen da waren, wurde es möglich die Prosa künstlerisch zu entwickeln. Das Künstlervolk der Griechen hat sich dieser Aufgabe, wie jedes andere Kulturvolk, unterzogen, sie aber glänzender gelöst. Aus dem Bewusstsein, dass jede eigentümliche Art der Gedankenentwickelung ihren eigentümlichen Ausdruck fordere, wurde der charakteristische Stil geboren, und da sich der Gedanke entweder der ruhenden Gestalten der Vorzeit bemächtigte, oder in die Betrachtung der Welt um und in uns vertiefte, oder die ewig brennende Frage, was recht, was unrecht sei, am Einzelfall mit den schneidigsten Waffen des Verstandes auszufechten unternahm, unterschied man eine historische, philosophische und rednerische Prosa. Es ist aus

psychologischen Gründen leicht erklärlich, warum sich die historische Prosa zuerst entwickeln musste.

Die von den Phöniziern gebrachte Schrift stand zunächst einzig und allein im Dienste des Staates: die alten Verzeichnisse von Königen, Priestern, leitenden Staatsbeamten und Siegern bei einzelnen Festen sind die ältesten Prosaurkunden. Konnte in diesen Schriftwerken von einer — auch der bescheidensten — Kunst des Stils auch nicht im geringsten die Rede sein, so mussten sie doch, namentlich die weit zurückreichenden Listen der spartanischen Könige, der argolischen Herapriesterinnen und der Sieger zu Olympia, den späteren Geschichtschreibern als unschätzbares Quellenmaterial dienen. Aber die Geschichtschreibung sollte nicht direkt an sie anknüpfen. Der historisch noch nicht geschärfte Sinn der Griechen erfreute sich zunächst an den halbgeschichtlichen genealogischen Epen. Merkwürdigerweise beteiligten sich die Ionier an dieser Produktion so gut wie gar nicht, weil sie — zu poetisch empfanden. Sie wollten kein Zwitterding zwischen Mythus und Geschichte; entweder reine Sage oder reine Geschichte. Als sie sich daher endlich entschlossen, die Thaten ihrer Väter aufzuzeichnen, verliessen sie den von den genealogischen Dichtern ohne Berechtigung weitergewandelten Weg und setzten an die Stelle daktylischer Prosa wirkliche Prosa. Die Gefahr, dass diese neuen Werke rasch vergessen sein würden, beseitigte sich von selbst, als seit etwa 600 v. Chr. aus dem durch Psammetich den Fremden geöffneten Ägypten im Papyrus ein Schreibmaterial gewonnen werden konnte, das wegen seiner Billigkeit und der Leichtigkeit seiner Behandlung eine vollständige Revolution in der bis dahin noch sehr ungelenken griechischen Schreibkunst hervorrufen musste. Von da an datiert nun auch die griechische Geschichtschreibung in Ionien.

Man fasst die ältesten Historiker gewöhnlich unter dem vieldeutigen Namen der Logographen zusammen. Man kann sie so nennen, weil sie einzelne λόγοι (Erzählungen von geschichtlichen Begebenheiten) gaben. Freilich waren diese Erzählungen oft nichts anderes als Mythen, und die ehrwürdigen Erzähler verdienen insofern ihre Namen nur deshalb, weil sie, noch nicht

im stande, Wirklichkeit und Mythen zu trennen, letztere auch für λόγοι hielten; daher sie denn gelegentlich auch als Mythographen bezeichnet werden. Von einer pragmatischen Geschichtschreibung ist bei ihnen noch keine Rede; sie erzählten einfach, was ihnen aus Archiven oder durch Volksüberlieferung von einer einzelnen Stadt oder einem einzelnen Lande bekannt geworden war, ähnlich den Verfassern mittelalterlicher Stadt- oder Kirchenchroniken, deren geistiger Gesichtskreis ja auch oft mit dem Weichbild ihrer Vaterstadt zusammenfiel. Der Stil dieser ältesten Historien, von denen so gut wie nichts erhalten ist, wird von späteren griechischen Schriftstellern als kurz und klar, aber schwerfällig bezeichnet, wie dies ja bei einer noch nicht entwickelten Prosa gar nicht anders erwartet werden kann. Manchmal mag die Form der Darstellung auch noch dadurch bedingt gewesen sein, dass einige Logographen ihre Werke wie Rhapsoden vortrugen. Noch Herodot hat sich durch solche Vorträge in Olympia grossen Ruhm erworben. Können wir in diesem interessanten Zug unverkennbar den still nachwirkenden Einfluss epischer Überlieferung beobachten, so macht er sich nicht minder geltend bei der Wahl der von den Logographen gewählten Stoffe, resp. deren Zeiten. Die Epiker hatten sich stets mit gutem Grund in fernen Zeiten herumgetummelt, und so mussten diese auch das Gebiet sein, in dem — mit weniger Grund — die werdenden Historiker ihre Rösslein grasen liessen. Für das Zunächstliegende hatte man zunächst kein Auge; ist es doch dem Menschen angeboren, sein Interesse dem Alten oder Fremden mit Vorliebe zuzuwenden! Und doch waren die ersten Logographen Ionier. In welcher Provinz des griechischen Landes hätte sich freilich auch der Trieb zu historischer oder geographischer Darstellung eher regen sollen, als da, wo durch einen nach den verschiedensten Gegenden sich ausbreitenden Handel, namentlich einen lebhaften Seeverkehr nach dem Norden und einem nicht minder starken Binnenverkehr mit den westlichen Landschaften des eigentlichen Asiens, die mannigfachsten mythologischen und märchenhaften Erzählungen, geschichtlichen, geographischen und ethnographischen Notizen zusammenflossen? Sind nicht die Schiffermärchen in der

Odyssee das schlagendste Beispiel für diesen wahrhaft internationalen Verkehr? Und der Dichter Alkäos mit seinem Bruder, die wir auf ihrer Wanderschaft zu den grossen Königen des Ostens begleitet haben, waren nicht die einzigen, die sich in den Dienst von Barbarenfürsten gestellt, um glücklichen Falls später an Erfahrungen, Wissen und Goldstateren reicher in die Heimat zurückzukehren. So war Ionien die natürliche Geburtsstätte der Geschichtschreibung, und wirklich sind alle Logographen — den einzigen Akusilaos von Argos ausgenommen — Ionier.

Nun erscheint merkwürdigerweise als der erste Prosaiker der Philosoph Pherekydes; aber er ist eine anormale Erscheinung. Sofort nach ihm setzt die Historik kräftig ein und ist in ihrer weiteren Entwickelung derjenigen der Philosophie stets vorausgegangen. Der erste klassische Vertreter der Geschichtschreibung, Herodot, steht 50 Jahre vor dem ersten grossen philosophischen Schriftsteller, Platon. Und die Beredsamkeit konnte sich in dem von Persien gedrückten Ionien zunächst gar nicht entwickeln; auch das Mutterland wirkte aus verschiedenen Gründen zunächst eher hemmend als fördernd, so dass auf diesem Gebiet das seither litterarisch unbedeutende Unteritalien und Sizilien die Führung übernehmen konnte.

Die Überlieferung über Person und Werke der ältesten Logographen sind unsicher genug. An ihrer Spitze steht Kadmos von Milet, dem eine Gründungsgeschichte seiner Vaterstadt und von ganz Ionien zugeschrieben wird. Als Zeitgenossen dieses um die Mitte des sechsten Jahrhunderts blühenden Schriftstellers gelten Eudemos von Paros, Amelesagoras von Chalkedon und Demokles aus dem ionischen Städtchen Pygela in Lydien, in dessen Lokalchronik, wie wir aus einer durch Vermittelung des Demetrios aus Skepsis in die Geographie des Strabo übergegangenen Notiz erfahren, auch von den Erdbeben, die seine Heimat von je her heimsuchten, gehandelt war. Etwas mehr wird von dem vierten Zeitgenossen, Akusilaos aus Argos, überliefert. Er schrieb, wie es heisst, γενεαλογίαι, für die er das Material grossenteils aus Hesiod entnommen hatte, ohne sich zu scheuen, den Dichter an manchen Stellen zu „verbessern“. Daraus hat man geschlossen,

dass Akusilaos selbst noch ein genealogischer Dichter war, dessen Werke früh verloren gingen und später durch ein gefälschtes Prosabuch ersetzt wurden. Einfacher scheint mir die der Überlieferung folgende Annahme, dass Akusilaos selbst in Prosa schrieb und in seinem Werk die von verschiedenen Dichtern, namentlich auch von Hesiod, gegebenen Genealogieen zu einer Einheit zu bringen suchte. Bei der Fülle des von ihm verarbeiteten sagenhaften und geschichtlichen Materials ist es nicht verwunderlich, dass spätere Forscher oft auf ihn zurückgriffen. Der Inhalt seiner „Genealogieen" ist nicht mehr zu ermitteln; doch wird er sich, wie alle diese älteren Logographen, auf Lokalgeschichte beschränkt haben. Höher steht sowohl was den Umfang seiner Studien als auch was die Tiefe seiner Auffassung betrifft, Hekataios von Milet, des Hegesandros Sohn (um 500 v. Chr.). Aus einer vornehmen und wohlhabenden Familie stammend, schärfte er sich durch Reisen den Blick in das Natur- und Völkerleben, durch politische Thätigkeit in seiner Vaterstadt das Verständnis für eine gesunde Realpolitik. Er, der die Grösse des Perserreichs aus eigener Anschauung kannte, konnte seine Mitbürger vor einer Erhebung nur warnen. Aber im Sturm der Leidenschaften, im Taumel der Siegeshoffnungen wurde seine Stimme überhört. Der Kampf wurde beschlossen. Da gab er den anderen ebenso verständigen Rat, dass die Ionier ihre Tempelschätze zum Bau einer Flotte verwenden sollten; und als die Perser nun unvermutet rasch Herrn der Lage und namentlich der Städte geworden waren, schlug er den Bau einer milesischen Citadelle auf der Insel Leros vor. Seiner Fürsprache verdankten es die ionischen Städte, dass ihnen der persische Satrap Artaphernes gegen Zahlung eines bestimmten Tributes selbständige Verwaltung gewährte.

Ein politisch so klarer Kopf musste auch als Historiker Urteil zeigen. Und in der That liegt der Unterschied zwischen ihm und seinen Vorgängern darin, dass ihm ein freilich noch nicht völlig geklärtes Bewusstsein von dem Unterschied zwischeu Mythus und Geschichte aufgegangen war. Er fing daher an, Kritik zu üben, und sein einziger Fehler war, dass er es zu subjektiv that. Halb als geographischer, halb als geschichtlicher Forscher erscheint er in seinem

Hauptwerk Γῆς περίοδος (modern ausgedrückt „Oberfläche der Erde"), in dem er den grossen Wurf versucht hatte, die ganze den ionischen Handelsleuten bekannte Welt mit Beifügung von allen möglichen interessanten Notizen zu beschreiben. Der erste Teil behandelte Europa, der zweite Asien mit Ägypten und den angrenzenden Ländern; doch gehörte dem Verfasser wahrscheinlich nur der erste Teil an. Neu, jedoch zu seiner Zeit modern, war die Beifügung einer Landkarte; brachte doch auch Aristagoras, der ionische Emissär, eine solche mit nach Sparta zu dem König Kleomenes, den er durch seine pfiffige Geographie für den Aufstand zu gewinnen suchte. Die erste Landkarte hatte unter den Schriftstellern Anaximandros entworfen; doch waren solche unzweifelhaft schon viel früher in Heiligtümern mit internationalem Verkehr aufgestellt. Delphi, das grossartigste Erkundigungsbureau des Altertums mit seinen in allen Gegenden der bekannten Welt zerstreuten Agenten, konnte ein derartiges Orientierungsmittel sicher schon seit lange nicht entbehren.

Die subjektive Art des Hekataios tritt deutlich hervor in den erhaltenen Eingangsworten der ihm ferner zugeschriebenen Γενεαλογίαι in vier Büchern, einem Werk, in dem er, ähnlich wie Akusilaos, vorher dichterisch dargestellte Sagen in prosaischer Fassung und seiner subjektiven Auffassung entsprechend wiedergab. Die betreffenden Worte lauten: „Hekataios von Milet berichtet also. Ich schreibe, wie es mir wahr dünkt; denn die Berichte der Hellenen sind viel an der Zahl und gar lächerlich, wie mir scheint", und charakterisieren recht wohl den Standpunkt eines naiven, jedoch auf seine Meinung haltenden Schriftstellers. Seine Schreibweise — er bediente sich im Gegensatz zu den Epikern des ionischen Vulgardialekts — wird zwar weniger sorgfältig und geschmackvoll als die Herodoteische genannt, jedoch als rein, klar und teilweise sogar anmutig gerühmt. Seine Liebhaberei, aus der indirekten Rede in die direkte überzugehen, ist für die Geschichte der Historiographie wie des Stiles gleichermassen beachtenswert.

Mit Hekataios schliesst die erste Periode der griechischen Geschichtschreibung ab. Die anderen gleichzeitigen und wenig jüngeren Logographen haben sich über seinen Standpunkt nicht

erhoben; und wenn wir hier noch einige namhaft machen, so verdienen sie das höchstens dadurch, dass sie einzelne Seiten ihrer Aufgabe mehr in den Vordergrund gestellt und damit der wirklichen Geschichtschreibung doch auch vorgearbeitet haben. So Pherekydes von Leros, welcher die seither immer unvollendet gebliebenen Genealogieen bis auf die Gegenwart fortführte; so der vielschreibende Charon von Lampsakus (um 500 v. Chr.), der, wie sein älterer Genosse Eugaion von Samos, die Geschichte seiner Vaterstadt in mehr annalistischer Weise erzählte. Damit war der Übergang von der für genaue Zeitangaben doch unzureichenden genealogischen zur streng chronologischen Behandlung gegeben, und der erste, der von diesem Gewinn seinen Nutzen zog, war Hellanikos von Mitylene, dessen Hauptwerk „Priesterinnen der argivischen Hera“ sich genau an die alte Priesterinnenliste im Tempel zu Argos anschloss und bei der Amtsführung einer jeden die gleichzeitigen Ereignisse beifügte. War damit der wichtige Fortschritt gemacht, dass man von nun an Geschichte „nach chronologischen Quellen“ schrieb, so scheint doch Hellanikos selbst nicht sehr sorgfältig gearbeitet zu haben; denn nicht nur der Jude Josephus weiss von ihm, „dass Ephoros den Hellanikos fast in allen seinen Nachrichten als Lügner entlarvt habe“; auch Strabo gibt ihm die Censur, dass er „sehr leichtfertig“ geschrieben.

21. Kapitel.

Herodot.

In gewissem Sinne der letzte Epiker, sicher der erste Künstler der prosaischen Rede und Vater der Geschichte, weil er die Aufgabe der Geschichtsforschung in einem weiteren und tieferen Sinn als seine Vorgänger erkannt und durchgeführt hat, ist Herodotos aus Halikarnassos in der von Doriern besetzten kleinasiatischen Landschaft Karien.

Geist und Inhalt seines Werkes bezeugen, dass sein Leben zwischen den Anfang der Perserkriege und den Anfang des peloponnesischen Krieges fällt, doch ist es nicht möglich, die Daten weder seiner Geburt noch seines Todes sicher festzustellen. Nach einer von dem Chronologen Apollodoros gemachten Berechnung nimmt man gewöhnlich 484 v. Chr. als sein Geburtsjahr an. Seine Vaterstadt Halikarnassos bildete zu Xerxes' Zeit mit den Inseln Kos, Nisyros und Kalydna einen kleinen unter persischer Oberhoheit stehenden Vasallenstaat, dessen Leitung damals in den Händen der später so gefeierten Königin Artemisia lag. Dort verlebte der aufgeweckte Sohn des Lyxes und der Dryo gemeinschaftlich mit einem Bruder Theodoros seine erste Jugend und sog mit Wonne die Heldenerzählungen in sich ein, mit denen

sein Oheim, der epische Dichter Panyasis, das Gleichmass der Stunden in dieser angesehenen Familie belebt haben mag. Dass er in der That diesem geist- und charaktervollen Manne einen nicht geringen Teil seiner Bildung zu danken hat, dafür spricht Herodots ungewöhnliche Vertrautheit mit der vaterländischen Litteratur und das besondere Interesse, das er überall dem Heraklesmythus entgegenbringt, dessen poetische Bearbeitung sich ja eben sein Oheim zur Lebensaufgabe erkoren hatte.

Die grossen Siege der Hellenen veränderten natürlich auch die politische Stellung der kleinasiatischen Kolonieen; diese lösten sich vom Perserreiche los und traten zunächst dem von Athen gestifteten Seebunde bei. Ob bei der Einleitung dieser neuen, wohl schon in der Mitte der siebziger Jahre sich vorbereitenden Ereignisse die Königin Artemisia, deren mutiges Vorstürmen in der Schlacht bei Salamis selbst die Bewunderung des apathischen Xerxes erregt hatte, noch lebte, ist schwer zu sagen, doch muss sie sich bis zu ihrem Tode in ihrer Würde und der Achtung der Bürger gehalten haben. Als ihr nun aber ihr Sohn Pisindelis und nach kurzer Herrschaft dessen Sohn oder Bruder Lygdamis folgte und der letztere seine Lust darin fand, den „Tyrannen“ zu spielen, kam es bald zu blutigen Zusammenstössen mit dem durch die Aristokraten aufgestachelten Volke. Bei einem dieser Kämpfe fiel Panyasis, wahrscheinlich die Seele der ganzen Bewegung; Lygdamis triumphierte, und seine Hauptgegner, unter ihnen der junge Herodotos, mussten nach Samos flüchten. Aber bald darauf trat eine vollständige Änderung der Sachlage ein. Kimons Doppelsieg am Eurymedon löste die kleinen Dynasten an der West- und Südwestküste Kleinasiens, die sich seither nur durch die materielle Unterstützung und durch das moralische Gewicht der nahen, ihnen stets zur Hilfe bereiten persischen Grossmacht gehalten hatten, von dieser natürlichen Grundlage ihrer Gewalt ab und machte so ihre Stellung mit der Zeit unhaltbar. Auch Lygdamis wurde von den zurückkehrenden Patrioten verjagt, und mit ihnen kehrte Herodotos zurück, damals schon ein vollgereifter, wissensdurstiger Mann, der seinen mehrjährigen Aufenthalt auf dem damals äusserst tüchtigen und belebten Samos

durch eingehende Studien über die Geschichte dieser Insel und ihrer hervorragendsten Geschlechter, sowie über ihre geographischen Verhältnisse, Denkmäler und Anlagen aufs Sorgfältigste ausgenützt hatte.

Nahm er nun auch in seiner Vaterstadt seinen Wohnsitz, so liess ihn doch seine Reiselust nicht rasten, bis er die grossen Kulturstätten des Ostens mit eigenem Auge geschaut und sein Wissen durch alle möglichen Kenntnisse geographischer, geschichtlicher, ethnologischer und sonstiger Art bereichert hatte. Diese bildeten dann die Grundlage jener Vorträge, mit denen er sich in Athen und Olympia so grossen Beifall errungen haben soll, und in der Folge auch seines grossen Geschichtswerks, das ihn unsterblich machen sollte. Parteikämpfe in Halikarnass trieben ihn aber um 443 v. Chr. nach dem kürzlich an Stelle des alten Sybaris unter hervorragender Beteiligung der Athener begründeten Thurii in Unteritalien, und in dieser Stadt, in der zugleich mit ihm der bedeutende Baumeister Hippodamos, der Rhetor Tisias und dessen Schüler Lysias weilten, hat er wohl das letzte Drittel seines Lebens grossenteils verlebt, beschäftigt, wie wir annehmen (s. unten), mit der Ausarbeitung des Riesenwerkes, dessen Vollendung ihm nicht beschieden war. Wie man aus einigen Stellen schliessen muss, ist Herodot noch Zeitgenosse der ersten Ereignisse des peloponnesischen Kriegs gewesen und demnach zwischen 428 und 425 v. Chr. gestorben.

Die vorhin erwähnten „geschichtlichen Vorträge“ in Athen und Olympia werden übereinstimmend vor Herodots Auswanderung nach Thurii gesetzt. Hatte er nun damals, als er dieselben hielt, sein Werk schon im ganzen abgeschlossen? Gewiss nicht. Immerhin setzen derartige Vorträge den Abschluss gewisser Vorarbeiten voraus, und daraus hat man den oben erwähnten Schluss gezogen, dass Herodot seine grossen Forschungsreisen vor jenem Zeitpunkt gemacht haben muss. Denn kein Schriftsteller des Altertums erwähnt sie, und die gelegentlichen Bemerkungen, die Herodot in seinem Geschichtswerk selbst darüber macht, lassen jede bestimmte Zeitangabe vermissen. Und doch sind diese mit einem ungewöhnlichen Aufwande von Kraft, Energie und Geldmitteln ausgeführ-

ten Reisen schon an sich derart, dass sie uns den Mann im höchsten Grade interessant machen. Man bedenke die im Vergleich mit heute gewiss mühsame Beförderung von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf, die Schwierigkeit des Unterkommens in einer Zeit, in der das Gasthaus durch den Gastfreund ersetzt werden musste; den Mangel einer Weltsprache, der bei der totalen sprachlichen Verschiedenheit der von Herodot hauptsächlich besuchten Völker oft peinlich genug empfunden werden musste. Dazu kam die Unsicherheit mancher Gegenden, in denen die Beraubung eines Fremdlings für durchaus nichts Ehrenrühriges galt; der grelle Wechsel der Temperatur, wenn der griechische Wanderer etwa aus den Bergen Persiens in die heissen Niederungen Mesopotamiens hinabstieg oder den Malariaboden des Nildeltas durchstreifte; die Gefahren, die von Raubtieren, giftigen Insekten und Schlangen auf Schritt und Tritt drohten — und man wird dem Mut und der Ausdauer unseres Reisenden seine Hochachtung nicht versagen können. Freilich scheint Herodot der klugen Vorsicht nicht entraten zu haben, dass er sich über die Grenzen des persischen Reiches, das sich seit den Reformen des Darius einer verhältnismässig musterhaften Ordnung der Verkehrswege und -mittel und grosser Sicherheit der Strassen erfreute, nicht hinausgewagt und die Mitteilungen von allem, was darüber hinaus lag, durch Erkundigung gewonnen hat.

Natürlich ist es nicht möglich, seine Reiseroute genau zu verfolgen; ebensowenig, zu sagen, ob er alle die von ihm beschriebenen Länder auf einer grossen zusammenhängenden Reise oder in zwei oder gar mehreren selbständigen Reisen besucht hat. Doch lassen uns seine Erzählungen erkennen, dass er früher in Assyrien als in Ägypten gewesen ist. Von Babylon aus drang er südöstlich bis nach Arderikka, nordöstlich bis nach Ekbatana vor, um von da vielleicht über das Riesentrümmerfeld von Ninive nach dem Westen zurückzukehren. Seine Fahrt durch Ägypten begann mit Kanobus. Von dort wurde zunächst Naukratis und Sais, dann Memphis besucht, wo die Tempeldiener und Fremdenführer dem wissbegierigen Griechen unendlich viel zu erzählen hatten. Nach einem Abstecher zu dem Pyramidenfelde ven Gizeh begab sich

Herodot weiter nach dem Mörissee und dem Labyrinth, von da nilaufwärts nach Theben und bis Elephantine, wo noch eine persische Grenzgarnison lag. Auf dem Rückweg scheint er sich dann von Memphis aus nordöstlich gewandt, Heliupolis und Pelusium besucht und sich von hier aus der Küstenstrasse entlang gen Gaza, der alten Hauptstadt der Philister, begeben zu haben.

Ausserdem hat Herodot noch zwei bedeutende selbständige Reisen unternommen, deren eine ihn nach der blühenden griechischen Kolonie Kyrene (Barka-Länder) führte, während er auf der anderen dem Pontos euxeinos und seinen Ufern einen sehr gründlichen Besuch abstattete und dabei der Herkunft und Geschichte, den Sitten und Gebräuchen der Skythen eine bis ins einzelste gehende Aufmerksamkeit schenkte. Endlich versteht es sich fast von selbst, dass der Kleinasiate und Geschichtschreiber des ionischen Aufstandes die kleinasiatischen Küstenlandschaften und vorliegenden Inseln, der Freund Athens die Umgebung dieser Stadt, der Kolonist von Thurii Sizilien und Süditalien, endlich der liebevolle Bewahrer der Überlieferungen aller mit dem Perserkrieg verknüpften hellenischen Kantone und Städte die meisten derselben aus eigener Anschauung gekannt hat. Daraus ergibt sich aber fast mit zwingender Notwendigkeit die Annahme, dass der Vielgereiste vor seiner Übersiedelung nach Thurii weder die äussere Ruhe noch die innere Sammlung gefunden hat, den ungeheuren Stoff, den er unterwegs aufgespeichert, zu sichten und gar nach einem einheitlichen Plane durchzuarbeiten. Eher dürfen wir annehmen, dass er einzelne, bestimmte Länder oder Perioden betreffende, Abhandlungen, zu welchen wir auch die von ihm gelegentlich erwähnten „Assyrischen Geschichten“ rechnen, entweder zur selbständigen Veröffentlichung bestimmte oder in der Form von Vorträgen einem grösseren Publikum mitteilte, wobei ihm dann der Zweck, seinen Zuhörern neben der Belehrung auch einige Unterhaltung zu gönnen, veranlasst haben mag, anekdotenartigen Erzählungen einen verhältnismässig grossen Raum zu gönnen. Ehe aber aus diesen Einzelabhandlungen und -vorträgen, deren Einheit rein äusserlich war, das grosse Geschichtswerk emporwachsen konnte, dessen ideelle Einheit seine edelste Zier ist, musste der

Logograph zum Historiker werden. Diese Umwandelung ist allem Anschein nach in Athen vor sich gegangen. Der hochgebildete Mann, der in Ägypten mit den Priestern, in Persien mit den Verwaltungsbeamten verkehrt hatte, wurde der Freund des Sophokles und wahrscheinlich auch des Perikles. Sollen wir nun nicht annehmen dürfen, dass der Verkehr mit dem Künstler in ihm den Gedanken hat aufsteigen lassen, die Fülle seines Einzelwissens zu einer künstlerisch abgeschlossenen Darstellung zu vereinigen, und dass der Patriot Perikles seinen Freund von der Einzelthatsache auf den grossen Zusammenhang der Ereignisse vom Auftreten des Lyders Krösus an hingewiesen habe? Mit der Aufnahme eines solchen die Form wie den Inhalt seines Werkes beherrschenden Gedankens aber tritt Herodot aus der Reihe der Logographen heraus. Jene liessen sich von ihrem Stoffe beherrschen, er beherrscht und vergeistigt seinen Stoff durch die Macht einer Idee. Sein Thema ist der Kampf zwischen Hellenen und Barbaren nach seinen Ursachen und seinem ganzen Verlaufe; aber indem er den Perserkrieg nur als die letzte, wenn auch heftigste, Äusserung des alten Gegensatzes zwischen Europa und Asien betrachtet, findet sein religiöser Sinne die wunderbare Wendung zu Gunsten der Hellenen begründet in uralten Verschuldungen ihrer Gegner und erkennt dankbar das Walten der göttlichen Vorsehung an, die ebenso über dem Schicksal der Völker wie des einzelnen wacht. Herodot geht also von einer bestimmten Tendenz aus; und wenn man nun auch sagen muss, es sei nicht Aufgabe des Historikers, eine Reihe von Thatsachen im Lichte einer bestimmten Idee darzustellen, sondern vielmehr den inneren und notwendigen Zusammenhang dieser Thatsachen, wie er sich geschichtlich ergeben, nachzuweisen und so der Erforschung der historischen Gesetze nachzuspüren, so hat doch diese Tendenz Herodots Blick selten getrübt und auf der anderen Seite seiner Darstellung eine solche erquickende Wärme verliehen, dass wir keinen Augenblick durch die „Absicht“ verstimmt werden. Fast alle die schönen Erzählungen aus der persischen, ägyptischen und griechischen Geschichte, die unsere jugendliche Phantasie mit am frühsten beschäftigt und belebt haben,

die teils rührenden, teils erheiternden Geschichten von Solon und Krösus, Kyros und Kambyses, Rhampsinit und Psammenit, Darius und Xerxes und jene so unwiderstehlich fesselnden Berichte von den Schlachten bei Marathon, Thermopylä und Salamis stehen in dem Buche, das sein Verfasser als Ἱστορίαι (Forschungen) bezeichnet haben wollte, und dessen Anmut trotzdem einen alexandrinischen Gelehrten veranlasst hat, jeden der neun Abschnitte desselben (eine Einteilung, die nicht von Herodot herrührt) mit dem Namen einer der neun Musen zu zieren.

Nach einem kurzen Überblick über die Sagen, welche der Niederschlag uralter Beziehungen zwischen dem Orient und Hellas genannt werden können, beginnt Herodot seine eigentliche Geschichtserzählung mit demjenigen historischen Zeitpunkt, mit welchem das Los der kleinasiatischen Griechen an eins der grossen vorderasiatischen Binnenreiche geknüpft wird: mit der Unterwerfung der Ionier durch Krösus von Lydien. Wir folgen dem Erzähler in das Schatzhaus des sprichwörtlich reichen Königs, lauschen dessen Gesprächen mit dem weisen Solon und sind endlich Zeugen des Kampfes mit dem Perser Kyros, in dem er unterliegt. Aber der neue Schahinschah ist ja auch nicht auf dem Throne der Perser geboren, denn sein Vaterland steht in Abhängigkeit von dem gewaltigen Medien, dessen Geschicke Kyros' Grossvater Astyages lenkt. So ist dem Erzähler die beste Gelegenheit gegeben, hier die Geschichte von Medien einzuschalten bis zu dem Augenblicke, da der junge Held, ein geborener König, dem alternden Grossvater die Herrschaft entreisst und nun Medien und Persien in seine gewaltige Hand zwingt. Mit der Annexion des lydischen Reichs sind nun aber auch die Hellenen, die seither unter der Suzeränetät des Lyders standen, vom Hof in Susa abhängig. Unvorsichtigerweise erbieten sie sich dem neuen Grosskönig unter denselben Bedingungen wie vorher dem Lyder unterworfen sein zu wollen; eine ungnädige Antwort des Kyros veranlasst sie zu feindlicher Aktion, aber dessen Feldherr Harpagos zwingt sie rasch zum Gehorsam, während der König selbst die wunderbare Weltstadt Babylon bewältigt. Der Bericht von seinem

tollkühnen Zug gegen die Massageten und seinem Tod schliesst das erste Buch ab.

Auf Kyros folgt sein tyrannischer Sohn Kambyses, der um einer Privatbeleidiguug willen einen Eroberungszug nach dem Lande der Pyramiden macht. Ehe nun Herodot den Gang der geschichtlichen Ereignisse weiterführt, fügt er eine genaue Beschreibung des Landes und namentlich der wunderbaren Nilüberschwemmungen ein, an die er dann wieder den Bericht von Sitten und Gebräuchen der Bewohner knüpft. Die Reihe der geschichtlichen Könige eröffnet bei ihm Menes, unter dessen Nachfolgern die schlaue Nitokris, der gewaltige Eroberer Sesostris (Ramses II.), der aus der späteren Fassung der Helenasage der Griechen bekannte Proteus, ferner Rhampsinit, der Erbauer des vielgerühmten Schatzhauses, und endlich die drei Erbauer kolossaler Pyramiden, Cheops, Chephren und Mykerinos herausgehoben werden. Das dritte Buch beginnt mit der Eröffnung des eigentlichen Feldzugs gegen Ägypten, erzählt die Schlacht bei Pelusium und die Demütigung des Pharao Psammenit, führt uns mit den Expeditionskorps des übermütigen Siegers nach der Grenze von Aethiopen und in die Wüste und versetzt uns dann nach dem Tode des Kambyses, der wahnsinnig geworden, nachdem er einen heiligen Apis erstochen, und sich kurz darauf, bei einem Sturz vom Pferde selbst die tödliche Verwundung zugezogen, nach Persien, wo nach kurzer Zwischenherrschaft des „falschen Smerdis“ der gewandte Dareios die königliche Tiara erwirbt und durch die verständige Einteilung des Riesenreiches in 20 Satrapieen, durch den Bau von Heerstrassen und die kluge Organisation des Polizei-, Boten- und Postdienstes die friedliche Entwickelung seiner Länder bedeutend fördert. Aber auch dieser Friedensfürst hat Kriegsgedanken. Nachdem er den Abfall Babylons durch grausame Wiedereroberung bestraft, richtet sich sein Augenmerk auf das im Norden der kleinasiatischen Halbinsel und der Donau wohnende Skythenvolk. Herkunft, Wohnsitz, Sitten und Gebräuche dieses vielverzweigten Volkes werden von Herodot ausführlich behandelt und dann erst die Geschichte des Hauptzuges erzählt, der zwar seinen nächsten Zweck verfehlt, aber doch den Persern den

Weg nach Europa öffnet und sie in Thrakien festen Fuss fassen lässt. Der Umstand, dass sich nach Herodots Vermutung ein ähnliches Unternehmen der Perser von Ägypten aus gegen Libyen und Kyrene vorbereitete, gibt ihm Veranlassung, vom Nordende zum Südende der damals bekannten Welt überzuspringen und dessen einzelne Länder namhaft zu machen. Hier findet sich denn auch der berühmte Bericht von einer durch Phönizier unter dem ägyptischen Könige Necho unternommenen Umsegelung Afrikas, deren von dem Berichterstatter selbst nach ihrer Glaubwürdigkeit angezweifelte Einzelheiten für uns überzeugende Zeugnisse für den glücklichem Erfolg des Unternehmens sind.

Das vierte Buch erzählt noch das Misslingen des Zuges gegen die Skythen und Dareios' Rückzug über die von dem milesischen Stadtkommandanten Histiaeus bewachte Donaubrücke, überlässt es aber dem fünften Buch, den Bericht von der Eroberung Thrakiens fortzuführen und mit der Berufung des unterdessen verdächtig gewordenen Histiaeus nach Susa auf den durch dessen Schwiegersohn Aristagoras von Milet geleiteten Abfall der kleinasiatischen Griechen hinüberzuleiten. Aristagoras eilt, Bundesgenossen zu werben, von Sparta, wo er abgewiesen wird, nach Athen, das die Absendung von 20 Schiffen gelobt. Die verbündeten Korps der Aufständischen nehmen Sardes, das durch einen unglücklichen Zufall in Flammen aufgeht, und Aristagoras, der beim Herannahen eines Racheheeres an dem Erfolg seiner Erhebung verzweifelt, flieht nach Thrakien, wo er bald darauf stirbt. In der That werden — wie uns das sechste Buch berichtet — die Ionier, die sich auf die Nachricht vom Anmarsch der Perser beim Bundesheiligtum Panionium gesammelt hatten, bei dem Inselchen Lade besiegt, Milet wird eingenommen, seine Einwohner verknechtet und überhaupt ganz Ionien dem persischen Szepter wieder unterthan. Aber noch mehr! Für die Unterstützung der Aufständischen soll an Griechenland, und namentlich an Athen, blutige Rache genommen werden. Zwar missglückt das Unternehmen des Mardonios durch den Sturm, der seine Flotte am Athos überfällt, aber bald ist eine zweite Flotte ausgerüstet, die, vorsichtiger, das ägäische Meer in gerader Linie durchquert. Die Grossthat des Miltiades

und seiner Athener bei Marathon rettet Griechenland für 10 Jahre. „Mit dem glänzenden Erfolge bei Marathon ist die Erzählung an dem gemeinsamen Ziele ihrer bisherigen verschiedenen Wege angelangt und verfolgt von nun an, im letzten Drittel des Werkes, ihre gleichmässige, kaum noch durch Ablenkungen unterbrochene Bahn durch die Ereignisse des grossen Freiheitskampfes“ (Stein). Xerxes ist seinem 485 v. Chr. verstorbenen Vater auf dem persischen Thron gefolgt und rüstet sich zum vernichtenden Schlag gegen das winzige Hellas. Trotz der Warnung seines Oheims Artabanos bricht er mit einem schier unzähligen Heer von Sardes auf, überbrückt und überschreitet den Hellespont, hält Rast und Volkszählung im thrakischen Städtchen Doriskos, um dann von Mazedonien aus in drei Heeressäulen über Griechenland hereinzubrechen. Und nun folgt vom Ende des siebenten Buches an in spannendster Lebendigkeit die Erzählung der gewaltigen Ereignisse, die sich um die ewig denkwürdigen Kämpfe von den Thermopylen, Artemision, Salamis, Platää und Mykale gruppieren. Da das neunte Buch gleich nach diesem letzten Treffen mit einer verhältnismässig unbedeutenden Begebenheit abbricht, ist die Vermutung nicht unwahrscheinlich, dass Herodot durch den Tod an dem Abschluss seiner Werkes gehindert worden ist, dessen letzter Gegenstand doch wohl der entscheidende Doppelsieg Kimons am Eurymedon, der dem Perserkrieg faktisch ein Ende machte, gewesen sein dürfte.

Um dem Leser einen Einblick in die Herodoteische Darstellungsweise zu geben, fügen wir hier einen kleinen Abschnitt aus dem ägyptischen Feldzug des Kambyses (3. Buch, Kap. 14) bei.

„Aber am zehnten Tage, nachdem Kambyses die Mauern von Memphis eingenommen hatte, hiess er den König der Ägypter, Psammenitos, welcher sechs Monate König gewesen, nebst anderen Ägyptern zum Schimpf in der Vorstadt niedersitzen und versuchte sein Gemüt folgendermassen:

Er schickte die Tochter desselben in Sklaventracht mit einem Wassereimer zu dem Wasser hinaus, und mit ihr noch andere Jungfrauen, die er von den ersten Männern auserlesen hatte, in gleicher Tracht wie die Königstochter. Als nun die Mädchen

mit Geschrei und Weinen an ihren Vätern vorbeikamen, schrieen alle Väter laut und weinten mit, da sie ihre Kinder in solchem Zustande sahen; Psammenitos aber, der sie ebenfalls sah, senkte den Blick zu Boden. Und als die Wasserträgerinnen vorübergegangen waren, schickte er zum zweiten des Königs Sohn hinaus, und mit ihm zweitausend andere Ägypter desselben Alters, alle mit Stricken um den Hals und mit Zäumen im Munde. Diese wurden hinausgeführt zur Busse für die Mitylenäer, die zu Memphis mit ihrem Schiff umgekommen waren. Denn so hatten die königlichen Richter gerichtet, dass für jeden Mann zehn von den vornehmsten Ägyptern sterben müssten. Psammenitos aber sah sie vorübergehen, sah auch wohl seinen Sohn zum Tode führen, und während alle die um ihn sitzenden Ägypter weinten und sich's arg zu Herzen nahmen, machte er's ebenso wie bei seiner Tochter. Und als auch diese vorübergegangen waren, traf sich's, dass einer von seinen Tischfreunden, ein ältlicher Mann, der um das Seine gekommen und nun fast einem Bettler gleichzuachten war, indem er die Soldaten um ein Almosen bat, an Psammenitos, dem Sohne des Amasis, und jenen Ägyptern vorbeikam, die in der Vorstadt sassen. Wie Psammenitos den sah, weinte er heftig, rief den Freund bei Namen und schlug sich das Haupt.

Nun hatte er aber einen Wächter, der über sein ganzes Benehmen und jeden seiner Schritte an Kambyses zu berichten hatte. Dieser wunderte sich über Psammenits Benehmen bei der erzählten Gelegenheit, sandte also einen Boten an ihn und liess ihn fragen: „Kambyses, der Gebieter, fragt dich, Psammenitos, warum du deine Tochter in so traurigem Zustande und deinen Sohn auf dem Weg zum Tode gesehen hast ohne Schrei und ohne Weinen; den Bettler aber, der dir doch — wie er sich sagen liess — gänzlich ferne steht, so hoch geachtet hast?“ Das war seine Frage; und darauf antwortete Jener: „Sohn des Kyros, mein häusliches Elend war zu gross, als dass ich für es Thränen hätte finden können; aber das Elend eines Freundes, der an der Schwelle des Alters um alle seine Habe und an den Bettelstab gekommen ist, das ist der Thränen wert.“ Da ihm dies also

hinterbracht wurde, dünkte es ihm wohlgesprochen. Und wie man von den Ägyptern hört, so weinte Krösus, der dem Kambyses nach Ägypten gefolgt war, und die anwesenden Perser mit ihm; ja selbst den Kambyses wandelte Mitleiden an, so dass er sofort befahl, des Königs Sohn von denen, die zum Tod bestimmt waren, weg- und den König selbst aus der Vorstadt zu ihm herzuholen.

Den Sohn fanden jedoch die nachgeschickten Leute nicht mehr am Leben: er war zuerst hingerichtet worden."

(Nach Schöll.)

Die geographisch so interessante Stelle über die erste Umschiffung Afrikas (4. Buch, Kap. 42) lautet folgendermassen:

„Nun wundern mich aber die Leute, welche die Welt abteilen in Libyen, Asien und Europa, da doch der Unterschied zwischen ihnen kein kleiner ist. Denn der Länge nach zieht sich Europa über beide hin; nach der Breite aber ist es meines Ermessens mit jenen gar nicht zu vergleichen. Denn einmal erkennt man Libyen als ein meerumflossenes Land, bis auf das Stück, womit es an Asien grenzt; was Neko, der ägyptische König, so viel wir wissen, zuerst dargethan hat. Als dieser nämlich die Arbeit an dem Kanal zwischen dem Nil und dem roten Meer hatte einstellen lassen, sandte er phönizische Männer auf Schiffen aus, mit dem Auftrage, sie sollten den Rückweg durch die Säulen des Herakles*) herein in das nördliche Meer nehmen und so nach Ägypten kommen. Die Phönizier liefen also aus dem roten Meer aus und befuhren die südliche See. So oft es nun Spätjahr wurde, hielten sie an und besäeten das Land von Libyen, an welchem sie gerade auf ihrer Fahrt waren, und warteten die Ernte ab; worauf sie dann das Korn schnitten und weiter fuhren, so dass sie nach Verlauf zweier Jahre an den Säulen des Herakles herum nach Ägypten kamen. Da sagten sie (was einem andern glaublich sein mag, mir nicht), sie hätten bei ihrer

*) Strasse von Gibraltar.

Fahrt um Libyen die Sonne zur Rechten bekommen.*) Und so ward dieser Weltteil zuerst bekannt.“

Leider gestatten es die unserem Buche gezogenen Grenzen nicht, den etwas ausführlichen Bericht von der Schlacht bei Salamis hier wiederzugeben. Doch möchte der Verfasser es nicht unterlassen, seine Leser auf diese ungemein anziehende, die Stimmungen und Ereignisse jener grossen Tage mit wahrhaft photographischer Treue wiedergebende Schilderung, in ihrer lebendigen Anschaulichkeit und patriotischen Frische ein würdiges Seitenstück zu der oben (S. 332 ff.) gegebenen Aeschyleischen Darstellung, hiermit nachdrücklich aufmerksam zu machen.

Mit Recht hat Dionysios von Halikarnass seinen grossen Landsmann mit Homer verglichen. Erzählt er auch Geschichte, so ruht doch über seinen Erzählungen ein feiner poetischer Duft, und die tiefe Gemütlichkeit, mit der er uns den Kampf der Hellenen gegen die Barbaren vor Augen stellt, bekundet deutlich genug das epische Talent, das von dem Onkel auf den Neffen übergesprungen sein mag. In religiöser Hinsicht hat Herodot sich freilich von dem naiven Götterglauben des Sängers der Ilias recht weit entfernt. Wie Pindar und Sophokles ist zwar auch er eine fromme Natur, aber wie jene kann er nicht umhin, die landläufigen Geschichten der Olympier für Fabeln zu erklären. Um so kräftiger und überzeugter ist dafür sein Glaube an eine die Welt nach weisen Gesetzen beherrschende göttliche Gewalt, die ebenso als Schicksal im Leben der Völker waltet, wie sie die Geschicke des einzelnen von seiner Geburt an bestimmt, keinem ein allzu grosses Glück vergönnt und (hier trifft Herodot vollständig mit Aeschylos zusammen) an den Völkern wie am einzelnen für geschehene Missethat Vergeltung übt. Mag nun auch das mehr dem Philosophen, Theologen oder Dichter angemessene Streben unseres Historikers, in allem menschlichen Thun und Leiden die Ein-

*) Die einfachste Erklärung dieser vielfach gedeuteten Worte ist immer noch die, dass die Seefahrer, als sie die Südspitze Libyens westwärts umsegelten, die Sonne zur Rechten hatten; was dem nördlich des Aequators wohnenden und nur mit nordäquatorialen Ländern vertrauten Griechen in der That wunderbar erscheinen musste.

wirkung der Gottheit zu sehen, hie und da seinen sonst so klaren Blick getrübt haben, so leidet doch die Treue seiner Erzählungen darunter gewiss weniger als dies bei den Chroniken unserer mittelalterlichen Annalisten der Fall ist, die fast ausnahmslos durch die mehr oder minder gefärbte Brille ihres kirchlichen oder kaiserlichen Standpunktes schauen und danach schildern. Dabei übt Herodot, und das hat ihm den Ehrennamen des „Vaters der Geschichte“ eingetragen, mit vollem klarem Bewusstsein Kritik und unterscheidet sehr genau zwischen dem, was er selbst gesehen und dem, was er von anderen gehört. Sich widersprechende Berichte über dieselben Thatsachen wägt er sorgfältig gegen einander ab und entscheidet entweder nach Gründen oder erklärt offen, dass er keine Entscheidung wagt. So ist ihm die späte Ehre zuteil geworden, dass Mitteilungen von ihm, die man schon zu Aristoteles' Zeiten als Märchen betrachtete, durch die neuesten Forschungen der Ägyptologie und Assyriologie in ihrem ganzen Umfang oder doch in der Hauptsache als richtig bestätigt worden sind. Dass er hie und da das Opfer einer Täuschung war, soll damit nicht bestritten werden.

Und wie weit war der Blick dieses Mannes! Mit gleichem Interesse behandelt er die Kriege eines Volkes wie die Bauart seiner Hütten, seine Sitten und Gebräuche, seine Kleidung und Gewaffen, seinen Glauben und seinen Aberglauben; die Pflanzen, die in einer Gegend wachsen und die Minerale, die der Boden birgt, die nützlichen und die schädlichen Tiere, Mittel gegen Mückenstiche und Bau von Pyramiden, Rezepte zum Einbalsamieren und astronomische Streitfragen. Ausserdem enthält sein Werk, ganz abgesehen von den rein geschichtlichen Notizen, die für bestimmte Zeitabschnitte des Altertums von ganz unschätzbarem Werte sind, nicht nur eine Fülle sagengeschichtlicher Einzelheiten und selbst Spuren von Märchenbildung auf dem dieser Litteraturgattung sonst nicht gerade günstigen Boden Griechenlands, sondern auch eine Reihe poetischer Episoden, die noch heute den Dichtern manchen Stoff zu „poetischen Erzählungen“ liefern dürften. Sophokles hat zugestandenermassen mehrere Tragödienstoffe aus dem Werk seines Freundes geschöpft.

Der breiten Anlage entsprechend ist Herodots Stil breit, gemächlich, episch; und die vielen Episoden, die namentlich in der ersten Hälfte den Gang der Haupthandlung öfter und auf lange Zeit unterbrechen, charakterisieren den mündlichen Erzähler, der sich der gespannten Aufmerksamkeit einer lauschenden Zuhörerschaft erfreut und keine Eile hat. Es erinnert das an orientalische Liebhabereien. Behielten doch auch die Inder den Faden ihrer oft recht komplizierten Rahmenerzählungen fest in der Hand, und die arabischen Märchenerzähler leisten noch jetzt auf diesem Gebiete Staunenswertes. Was uns im ersten Augenblicke auffällt, ist nur die Übertragung einer mündlichen Gepflogenheit auf ein für Jahrhunderte berechnetes Schriftwerk. Aber gar bald fesselt uns die Anmut dieser Art von Erzählung dauernder als eine dispositiv meisterhafte Abhandlung. Die Anmut des Herodoteischen Stiles liegt aber nicht nur in der Anordnung des Stoffes im grossen; mehr noch wirkt die Schlichtheit seiner Satzführung bei verhältnismässig grossem Wortreichtum. Zwischen pathetischer Hoheit und dürrer Trockenheit die Mitte haltend fliesst sie, nach Ciceros Wort, wie ein friedlich hingleitender Fluss dahin. Ein unbestreitbares Geschick des Schriftstellers, den Charakter der beschriebenen Völker selbst in der Sprache widerzuspiegeln, seine den Dichter verratende Vorliebe für bildliche Ausdrücke, der häufige Gebrauch volkstümlicher Redensarten und Sprichwörter mussten ihm ebenso das unermattete Interesse seiner Zeitgenossen gewinnen wie sie uns noch heute fesseln.

Die zunächst auffallende Beobachtung, das der Dorier Herodot im ionischen Dialekt schrieb, erklärt sich sehr einfach aus der Thatsache, erstlich, dass der ionische Dialekt damals litterarisch ausgebildet war, der dorische nicht, zweitens, dass, wie eine Inschrift beweist, das Ionische in Halikarnass die offizielle Sprache war; und ausserdem mag der Historiker in Betracht gezogen haben, dass sein Werk doch vorwiegend bei den gebildeten Ioniern und Athenern Leser finden würde. Übrigens schrieb Herodot nicht in reinem ionischen, sondern im sogen. „bunten“ Dialekt, der sich aus den jahrelangen Wanderungen des Mannes und namentlich

seinem langen Aufenthalt in Athen und dem von Athen stark beeinflussten Thurii leicht genug erklärt.

Herodot war stets ein ausgesprochener Freund der Athener. Er liebte das Volk dieses kleinen Kantons, weil er in ihm nicht nur seine hochgebildeten Freunde gefunden, nein, mehr noch, weil es ihm als der thatkräftigste und opfermütigste Vertreter und Vorkämpfer des nationalen Gedankens erschien. So ist denn auch sein Werk ein unvergängliches Denkmal für die Stadt des Theseus wie für Hellas überhaupt; und, mag er auch mit seinen Erzählungen über den Rahmen der Lokalgeschichte weit hinausgreifen, es bleibt im eigentlichsten Sinne hellenische Geschichte. Der Begriff einer Universalhistorie wurde erst in einer Zeit geboren, in der das Nationalbewusstsein so gut wie erstorben war.

22. Kapitel.

Das Perikleische Zeitalter. Die Anfänge der Wissenschaft.

Wenn es jemanden vergönnt gewesen wäre, die Strassen Athens zur Zeit des Miltiades zu durchwandern und dann vierzig Jahre später mit gleich frischer Beobachtungskraft und Unvoreingenommenheit dieselbe Stadt wieder zu betreten, sich ihrer Bauten zu erfreuen und mit ihren Bewohnern zu plaudern, so hätte ihm die ganz gewaltige Veränderung nach aussen und innen sofort in die Augen springen müssen. Die Hauptstadt Attikas, deren krumme Strassen und Gässchen bei der anspruchslosen Bevölkerung keine Beanstandung gefunden, hatte sich aus der Zerstörung durch Xerxes phönixartig erhoben, und wenn auch die krumme Linie in den älteren Stadtteilen in Geltung blieb, so erhoben sich an der schnurgeraden Strasse nach dem Peiraieus in rascher Folge Prachtbauten der verschiedensten Art. Diese Hafenstadt selbst wurde durch Perikles' Fürsorge die glänzendste Vorstadt der alten Welt und bildete so das vielversprechende Eingangsthor zu dem durch ungeheure Festungswerke geschützten Centrum des hellenischen Seebundes, das in seinen zehntausend

Wohnstätten mindestens 180,000 Einwohner barg und mit Einschluss aller Vorwerke einen Umfang von nahezu acht Wegestunden hatte. Aber die Folge einer glänzenden Kriegsführung und neuerdings einer kraftvollen Politik zeigte sich noch herrlicher anf einem anderen Gebiet. Der hochgebildete „Olympier“ setzte seinen ganzen Ehrgeiz darein, die festeste Stadt Griechenlands auch zur schönsten zu machen; und diese schönste Stadt sollte der Wohnsitz der erlauchtesten Geister des Hellenenvolks werden. Hier verkehrten gleichzeitig die würdigsten Vertreter der Philosophie und Historiographie, und während Sophokles über dem Plane eines neuen Dramas sann, bildete sich in Phidias' Hand ein Marmorblock zum idealen Götterbild und Iktinos fertigte den Riss eines neuen Denkmals von Athens Grösse. In rascher Folge erhoben sich die Prachtbauten des Odeion, der Propyläen, des Parthenon, des Tempels der Nike Apteros; die Agora wurde verschönert, im Lykeion den Vertretern ernsten Denkens eine vom Geräusch des Verkehrs unberührte Arbeitsstätte geschaffen. Kurz, Athen war um die Mitte des fünften Jahrhunderts nicht nur politisch, sondern, und vielleicht noch in höherem Grade, auch geistig Griechenlands Hauptstadt.

Aber mit der ungeheuren Zunahme des Verkehrs, der sich demjenigen des gewaltigen Karthago fast ebenbürtig an die Seite stellen konnte, mit dem Hochgefühl, politisch etwas zu bedeuten, mit der geistigen Förderung, die dem Bürger jedes Drama, jede Statue, jeder Tempel gab, mit der zunehmenden Wohlhabenheit veränderte sich ganz unmerklich der Charakter des athenischen Volkes. Das Bewusstsein der politischen Selbständigkeit weckte das Streben nach Freiheit auch in anderen Richtungen, die Gelegenheit, künstlerisch und materiell zu geniessen, weckte neue Gelüste und Gedanken, die bisher in der tiefsten Brust geschlafen hatten. Der Geist ward sich seiner Herrschaft über die Materie bewusst. Und so charakterisiert die Perikleische Periode ein unbewusstes Ausdehnungsgelüste, ein Streben, sich zu fühlen und zur Geltung zu bringen, ein zunehmendes Vortreten der Einzelperson in ihrem Denken und Wollen, ein Unfehlbarkeitsdünkel, der das Urteil des Individuums zum Massstabe für die Welt macht und mit

unerbittlicher Konsequenz in Glaubenssachen zum Rationalismus, im Staat zur Volksherrschaft, in der Sitte zur Gesetzlosigkeit, in der Kunst zur Willkür und wo diese, wie im Drama, Gedankenreihen darzustellen hat, zum Überwiegen der Reflexion führen musste. Zugleich tritt mit schwindender Idealität ein erhöhtes Interesse für die praktischen Fragen des Lebens hervor: das Auge wendet sich dem Menschen, der Tier- und Pflanzenwelt, dem Firmamente forschend zu, die praktische Philosophie, die Heil- und Naturkunde bilden sich zu Wissenschaften aus. Die Geschichte dient der Belehrung, die Zahlenkunde dem geschäftlichen Verkehr, das gesprochene Wort dem politischen und gerichtlichen Leben. Die Herrschaft der Prosa beginnt.

Zunächst machte sich das Vordringen der neuen Ideen auf politischem Gebiete geltend. In kurzen Zwischenräumen musste ein Bollwerk der Aristokratie nach dem andern dem gewaltigen Ansturm weichen, den das souveräne Volk auf es unternahm, und Perikles selbst war sein Anführer dabei. Altheilige Einrichtungen, die eine vorsorgliche Staatsleitung zum Schutz der Gesetze angeordnet hatte, fielen, so sehr sich auf der Agora Kimon, im Dionysostheater Aeschylos dagegen wehrten. Der athenische Bürger, sei's Schuster oder Töpfer, blähte sich im Gefühl seiner Souveränität: hatte doch jetzt in allen Dingen das Volk und nur das Volk zu befehlen. Und in diese Masse begann nun auch die zum grössten Teil noch unverdaute Weisheit der Naturphilosophen, Eleaten und Atomistiker zu dringen; und wenn dieselbe auch in einzelnen Fällen aufklärend wirkte, so war doch ihr auflösender Einfluss unendlich viel grösser. Man fing an, nicht mehr an die Götter zu glauben, ohne etwas anderes an ihre Stelle setzen zu können. Der zunehmende Wohlstand förderte ebenso die Entwickelung der Kunst, wie der immer allgemeiner werdenden Unsittlichkeit.

Es ist ausserdem kein Zufall, dass in derselben Zeit, in welcher in der Litteratur der Verstand der Phantasie den Rang abgelaufen hat, die Poesie krummer Strassen der Prosa der Richtschnur weichen muss und gerade Strassen Mode werden. Die schwerfällige Würde der dorischen Säule wird nach und nach von der graziöseren aber minder kräftigen ionischen ver-

drängt, und der durchbrechende Subjektivismus verrät sich an den Karyatiden des Erechtheions, die, so schön sie an sich sein mögen, doch nur beweisen, dass der betreffende Künstler sich nicht scheute, ein ihm originell scheinendes, aber strenggenommen doch sinnwidriges Motiv — denn welchen Mädchen mutet man im Leben zu, eine Tempeldecke zu tragen? — im Marmor zu gestalten, und dass seine Zeitgenossen ihm diese Originalität verziehen haben. Diese selbst hatten sich seit den Tagen von Marathon und Salamis in Gewandung und Frisur von der orientalischen Steifheit völlig frei gemacht. Das Gewand begleitete in freiem Faltenwurf die Formen des frei bewegten Körpers. Da aber bei diesem Faltenwurf, den die griechischen Plastiker in hunderten von Werken dargestellt haben, figürliche Verzierungen der Gewänder keinen Sinn mehr hatten, weil sie nicht mehr zur Geltung kommen konnten, ging man zur Einfarbigkeit der Gewänder über. Der Bart wurde nicht mehr rasiert, sondern umrahmte das Gesicht, wie es der Natur gefiel, und erhöhte dadurch indirekt die Wirkung des Auges, wie er umgekehrt etwa zu starke Nasenprofilierung milderte. Das Haupthaar wurde frei und lang getragen. Und nach diesen Vorbildern schufen nun die Meister der unterdessen zu voller Freiheit emporgewachsenen Plastik ihre Idealbilder, in denen, im Vergleich mit den früheren sichtbar an den Stoff gebundenen Werken, der geistige Ausdruck die hervorstehendste Eigenschaft war. Aber während noch Phidias seine unsterblichen Götterbilder schuf, wandte sich schon eine ungläubigere oder, sagen wir besser, in Glaubenssachen gleichgültigere, nach neuen Objekten künstlerischer Darstellung haschende jüngere Generation von Künstlern, an deren Spitze Polykletos stand, der Darstellung des Menschen zu. Man wagt es, von der bekleideten zu der nackten Statue überzugehen; neben dem Marmor behauptet sich das wärmere Erzstandbild siegreich und dieses wird vielleicht wieder die mittelbare Veranlassung zur Anwendung der Polychromie; die chryselephantine Technik, die wir uns ohne Polychromie gar nicht denken können, gewinnt sogar für Kultbilder den Verrang. Die Malerei steht in bezug auf Farbengebung zwar noch auf dem Standpunkt des Polygnotos, aber Apollo-

doros gibt seinen Gestalten eine feinere malerische Haltung und führt bei kräftigerer Modellierung derselben die Anwendung von Licht und Schatten im Gemälde ein.

Der Musiker begnügt sich nicht mehr mit der alten siebensaitigen Cither, sondern fügt ihr nach Phrynis' Vorgang einige Saiten bei und komponiert Gesänge, in denen an Stelle des einen Tons für je eine Silbe ein künstliches Koloraturenwerk tritt. Die Lyrik neigt sich ihrem Ende zu. Dichter wie Melanippides und Kinesias machen den Dithyrambos zum Gefäss ihrer hohlen, unnatürlichen Gedanken und beweisen auch ihrerseits durch Aufgeben der alten Kunstform und Aufnahme der „unendlichen Strophe"*), dass ihnen ein subjektiver Einfall über das höchste Kunstgesetz geht. Dieselbe Schlaffheit zeigt sich in den Chorliedern des Dramas, das zwar gerade damals seine höchsten Triumphe feierte, aber durch die auch in diese höchste Kunstform seit Euripides immer unaufhaltsamer eindringende Reflexion und Skepsis ein zerstörendes Element in sich aufnahm, dem es bald erliegen sollte. Aeschylos schwelgt noch in kühnen Bildern; seltener erfreut sich Sophokles an einer schönen Metapher; Euripides' Rede dagegen unterscheidet sich wenig von der Ausdrucksweise des gebildeten Atheners und erhebt sich nur selten zu einem wahrhaft poetischen Ausdruck, obgleich er an Bildern aus dem gewöhnlichen Leben reich genug ist. Die Phantasie des griechischen Volkes hat sich vorläufig erschöpft und senkt nun resignierend die Flügel vor dem sie überholenden Verstand, der den Griffel des Geschichtschreibers lenkt, die Gedankengänge des Philosophen beherrscht und zum Ersatz für die Stichomythie des Dramas dem schau- und prozesslustigen Athener die Stichomythie des Anklägers und Angeklagten vor Gericht bietet. Nichts spricht mehr für die zunehmende Ernüchterung der gesamten hellenischen Welt, als die schlichte Thatsache, dass in dem Jahrhundert vom Beginn des peloponnesischen Krieges bis zum Auftreten Alexanders d. Gr. die prosaische Form der Gedankendarstellung un-

*) Richard Wagner hat denselben verhängnisvollen Schritt in der Musik gethan.

bestritten herrscht. Ausnahmen, wie Aristophanes, bestätigen nur die Regel. Die bedächtige Prüfung der Thatsachen, die sorgfältige Beobachtung der Erscheinungen, die kritische Unterscheidung der Begriffe führen ebenso zur Ausbildung der realen Wissenschaften, der Naturkunde, Mathematik und Medizin, wie sie eine Periode wahrhaft philosophischer Vertiefung in die höchsten Fragen des Daseins vorbereiten. Die Träger jener ersteren Richtung gingen ihren stillen Weg, während die Männer, welche dem von Tag zu Tag zunehmenden Streben nach Erkenntnis und praktischer Tugend bereitwillig entgegenkamen, durch ihre zunächst mehr negativ als positiv wirkende Lehrthätigkeit eine nicht zu unterschätzende Bewegung der Geister hervorgerufen und auf die merkwürdigen Erscheinungen, die wir im Vorstehenden kurz berührt, einen zum Teil stillen zum Teil schon recht sichtbaren Einfluss ausgeübt haben.

Treten wir zunächst dem Manne etwas näher, der die Medizin aus ihrer hierarchischen Heimlichkeit herausgeführt hat, und dessen Name für Jahrhunderte der glänzendste in dem Bereich seiner Wissenschaft geblieben ist, der Name des Hippokrates von Kos.

Die Anfänge der in Ägypten frühzeitig namentlich nach der technischen Seite hochausgebildeten Medizin gehen in Griechenland ebenfalls sehr weit, ja bis in die vom Dämmer der Sage umschwebte Zeit zurück. Können wir uns auch nicht dazu verstehen, mit H. Fröhlich schon den alten Homer für einen Militärarzt zu halten, so steht doch so viel fest, dass schon in der Zeit, in welcher die Homerischen Gedichte entstanden, die Medizin und zwar speziell die Chirurgie als bestimmter Beruf von einzelnen Männern ausgeübt worden ist. Das Brüderpaar Podaleirios und Machaon leistet den griechischen Helden diese Chirurgendienste. Dabei ist es bemerkenswert, dass sie die Söhne des Asklepios genannt werden. Denn diese Familie oder vielmehr die Gruppe von Familien, die man unter dem Namen der Asklepiaden zusammenfasst, bleibt bis tief in die geschichtliche Zeit hinein die Trägerin und Bewahrerin alles Wissens auf medizinischem Gebiete. Als Priester an den nicht sehr zahlreichen Aeskulaptempeln haupt-

sächlich damit beschäftigt, den dem Gotte mit der Bitte um Heilung Nahenden ein linderndes Mittel in des Gottes Namen zu verabreichen, durch ihren Familienzusammenhang kastenartig verbunden und durch Neuhinzutretende, die der Wissenstrieb ihnen zuführte, mit den Bestrebungen und Bildungselementen der Zeit in Verbindung gehalten, haben sie die „vom Gotte gegebenen Ratschläge“ wohl in der Regel vorher kollegial durchberaten und durch die Fülle der ihnen zugebrachten Fälle ganz gewiss nicht zu unterschätzende Erfahrungen gesammelt. Mit dem Tempel stand gewöhnlich eine Medizinalschule in Verbindung, in der die Wissenschaft der älteren auf die jüngeren der Kaste übertragen wurde, wobei wir wohl das feierliche Versprechen, alles hier zu erwerbende Wissen geheim halten zu wollen, als unumgängliche Bedingung annehmen dürfen. Derartige Schulen bestanden im fünften Jahrhundert u. a. zu Kyrene, Rhodos, Knidos, Kos und Kroton. Aus letzterer Stadt stammte der von Herodot öfter erwähnte Leibarzt des Dareios, Demokedes, welcher diesen selbst von einem Fussübel und dessen Gemahlin Atossa von einem Brustgeschwür befreit hat. Gegenüber diesen Asklepien und in einem bewussten Gegensatz zu denselben wurde in vielen Gymnasien eine Art Naturdiätetik getrieben, und zwar mit grossem Erfolg. Ausserdem wird auch hie und da ein Arzt erwähnt, der, vielleicht nur mit den diätetischen Vorschriften der Gymnasien vertraut oder als Apostat der Asklepiadeischen Ärzteinnung, die Kranken zu Hause besuchte, also Einzelpraxis trieb. Militärärzte kommen im fünften Jahrhundert nur in Sparta vor. Jedenfalls hatten diese beiden sich so schroff entgegenstehenden Schulen nach und nach eine ganze Reihe pathologischer und anatomischer Thatsachen gesammelt; die Theorieen der Philosophen gaben ebenfalls manche Anregung zu genauerer Beobachtung, und so dürfen wir uns die Medizin in der Mitte des fünften Jahrhunderts schon verhältnismässig entwickelt denken, wie es denn auch Sophokles im ersten Stasimon der „Antigone“ ausspricht, dass der Mensch für manche Krankheit Heilung wisse (s. 364). Da aber von allen etwa vor Hippokrates verfassten medizinischen Schriften keine einzige auf

uns gekommen ist, bildet dieser merkwürdige Mann für uns den Anfang der griechischen Medizin.

Hippokrates aus der kleinen, der Südwestspitze von Kleinasien vorgelagerten, dorischen Insel Kos wurde dort um 460 v. Chr. als Sohn des Herakleides und Mitglied der dortigen Priesterfamilie geboren. Über sein Leben ist im einzelnen fast nichts bekannt; nur weiss man, dass er, wegen seiner hohen Kunst weit verehrt, zunächst als Arzt und Lehrer an seiner heimatlichen Medizinalschule gewirkt hat, aber auch viel in der Welt herumgekommen und um 370 v. Chr., wahrscheinlich auf Kos, gestorben ist. Dass das spätere Altertum eine sehr grosse Anzahl von Schriften unter seinem Namen kannte, deren viele nicht von ihm selbst stammten, erklärt sich leicht aus der Annahme, dass seine Söhne und Schüler manche seiner Beobachtungen, die er nicht selbst schriftlich aufgezeichnet, später zusammen mit eigenen Zuthaten veröffentlichten und den glänzenden Namen des Meisters als Aushängeschild ihrer eigenen Arbeiten benutzten. Dagegen scheinen von ihm selbst verfasst zu sein eine Schrift „Über die ältere Medizin“, in der er die Leistungen seiner Vorgänger teils kritisierend, teils verteidigend bespricht; ein interessantes Büchlein „Über Luft, Wasser und Lage von Wohnplätzen“, in dem er mit feiner Beobachtung die Einflüsse der Atmosphäre, des Wassers, der Lage von Wohnungen auf die Gesundheit der Menschen bespricht; ferner die „Prognosen“, in denen wir die Methode des denkenden Arztes, aus bestimmten äusseren Erscheinungen auf innere Krankheiten zu schliessen, kennen lernen; und endlich mehrere Bücher „Über Epidemieen“. Letztere Schrift verbindet mit der Mitteilung über herrschende Krankheiten bestimmter Jahreszeiten die Erzählung einzelner Krankheitsfälle und der Tag für Tag sich bei dem Kranken zeigenden Veränderungen, z. B.:

„Ein junger Mensch, der auf dem Lügenmarkte lag, wurde nach vielen wider seine Gewohnheit unternommenen Arbeiten infolge von Übermüdung und vielem Laufen von einem sehr hitzigen Fieber befallen. Den ersten Tag häufige gallige, dünne Darmausleerungen. Schwärzlichen und dünnen Urin, Schlaflosigkeit, Durst. Den andern Tag verschlimmerte sich alles. Übermässige,

unzeitige Darmausleerungen, kein Schlaf, Verstandesverwirrung, etwas Schweiss. Am dritten Tag befand er sich sehr übel. Durst, Ekel und Beängstigungen. Er warf sich oft und viel hin und her; er war sehr unruhig und phantasierte. Seine äusseren Teile waren bläulich und kalt. Die Gegend unter den kurzen Rippen von beiden Seiten weichlich gespannt. Am vierten Tage schlief er nicht, befand sich noch schlechter und starb am siebenten Tage, ungefähr zwanzig Jahre alt.“

Mit dieser Art von Aufzeichnungen klinischer Thatsachen hat Hippokrates, wie ein Fachmann urteilt, den Weg betreten, den die heutige Wissenschaft als den einzig richtigen anerkennt, um zu einer klaren Einsicht in das Wesen der einzelnen Krankheiten zu kommen. Zugleich gibt uns das Beispiel eine Anschauung von dem schlichten, knappen, rein sachlichen Stil des berühmten Arztes.

Endlich wird eine grosse Menge von „Aphorismen“, kurzgefassten Lehrsätzen aus der gesamten Heilkunde, auf ihn zurückgeführt. Obenan steht der berühmte Satz: Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang, der (zur ärztlichen Einwirkung geeignete) Zeitpunkt schwierig. Ferner: Schlafen und Wachen sind vom Argen, wenn sie das Mass überschreiten. — Man erquickt sich leichter mit Trinken als mit Essen. — Gewisse Krankheiten stehen zu gewissen Jahreszeiten in einem günstigen oder ungünstigen Verhältnis, und gewisse Lebensalter zu gewissen Jahreszeiten, Gegenden und Lebensweisen u. s. f. Das „Hippokratische Gesicht“, d. h. das Aussehen des Antlitzes, wie es Hippokrates bei Sterbenden beschreibt, ist ein geflügeltes Wort geworden.

Wie kein Genie ohne Arbeit zu wahrer Grösse gelangt, so auch kein wissenschaftlicher Arbeiter ohne Vorarbeiten. So knüpft auch Hippokrates, wie er das selbst bekennt, an die Vergangenheit an; aber ganz gewiss geht er in der Umsicht bei Behandlung der Kranken, in der konsequenten Art, wie er sich an die Naturbeobachtung hält, weit über dieselbe hinaus, wie er denn auch eine Menge feiner Bemerkungen macht, die ebenso seinen scharfen Blick wie seinen kombinierenden Verstand beweisen.

Dabei ist ihm zu verzeihen, wenn er hie und da im Bann damals allgemein angenommener Lehrsätze, z. B. der Empedo-

kleischen Lehre von den vier Elementen, steht oder nach dem Vorgang der Pythagoräer bestimmten Zahlen eine ganz besondere Bedeutung zuschreibt oder gelegentlich verrät, dass er wohl keine einzige geöffnete Leiche studiert hat. Ihm ist die Praxis die Hauptsache, und am Krankenbett offenbart er in der That seine wahre Grösse. Hier beobachtet er den Glanz der Augen, die Gesichtsfarbe, Lage und Bewegungen des Kranken, die Körperwärme, die Art des Atemholens, den Stuhlgang; auch die Sukkussion der Brust wird von ihm geübt. Auffallend wenig Gewicht legt er auf den Puls. Bei der Beurteilung der Krankheiten und der Entscheidung über die zu verabreichenden Mittel beachtet er äussere Einflüsse, z. B. Temperaturwechsel, Wohnung des Kranken, Güte des Trinkwassers und bestimmte Verhältnisse, z. B. Alter und Geschlecht des Kranken, sehr genau. In der Anwendung der Mittel ist er vorsichtig. Bäder, kalte und warme Umschläge sind ihm bekannt, unter den Arzneimitteln nehmen diejenigen in flüssiger Form und unter diesen wieder die Abführungsmittel die erste Stelle ein.

Hippokrates' Grösse liegt in der vorurteilsfreien Beobachtung und Behandlung des einzelnen Krankheitsfalles, und da er mit dieser im ganzen wohl neuen Methode bedeutende Erfolge erzielt haben muss, erklärt sich die Verehrung, in der er noch lange bei allen Hellenen stand, zur Genüge. Die Medizinschule zu Kos wurde durch ihn die angesehenste ihrer Art; und wenn sich auch nach und nach die engen Bande der Asklepiadenkaste lösten und immer mehr Jünglinge herzuströmten, die dereinst nicht als Priester des Heilgottes an irgend einen Tempel gebunden zu sein wünschten, so behielt doch diese Schule noch längere Zeit eine festere derjenigen unseren Universitäten verwandte Ordnung und, was mehr ist, einen Geist, dessen Wehen sich in dem Schwure verspüren lässt, den jeder Student leisten musste, einem Schwur, der noch heute jedem jungen Mediziner gut anstehen würde. Er lautet in der Hauptsache folgendermassen:

Ich schwöre bei Apollo, dem Arzte, bei Asklepios und Hygeia und Panakeia und bei allen Göttern und Göttinnen und nehme

sie zu Zeugen, dass ich halten will nach Kraft und Einsicht diesen Eid und dieses Versprechen:

Ich werde den Lehrer dieser meiner Kunst meinen Eltern gleich schätzen, ihn an meinem Lebensunterhalt teilnehmen lassen, und falls er bedürftig ist, ihm das Notwendige beisteuern; ich werde seine Kinder wie meine Brüder halten, auch sie in dieser Kunst, wenn sie dieselbe lernen wollen, unterrichten, ohne Lohn und Verschreibung; ich werde mitteilen die Lehren, die Vorträge und mein ganzes übriges Wissen meinen Söhnen und denen meines Lehrers, sowie den Schülern, welche ausgezeichnet und auf das ärztliche Gesetz vereidet sind, aber keinem Andern!

Ich werde anordnen das Verhalten der Kranken zu ihrem Nutzen nach Kraft und Einsicht und dabei Schaden und Nachteil abhalten. Ich werde tötliches Gift an niemand, der es verlangt, verabreichen, noch hierzu Rat geben. Rein und heilig werde ich mein Leben und meine Kunst halten. Ich werde niemals Steinkranke operieren; ich werde dies den in diesem Geschäft geübten Männern überlassen. In welche Häuser ich auch komme, werde ich eintreten zum Nutzen der Kranken, mich enthaltend jeder absichtlichen Kränkung und Beschädigung, vornehmlich aber jeder unzüchtigen Handlung an weiblichen und männlichen Individuen, Freien wie Sklaven.

Was ich von dem Leben der Menschen in der Krankenbehandlung sehe oder höre, oder auch ausserhalb der Behandlung erfahre und was nicht verbreitet werden soll, werde ich verschweigen und werde solches als ein Geheimnis achten.

Wenn ich diesen meinen Eid vollständig erfülle und nicht verletze, so möge ich geniessen meines Lebens und meiner Kunst, welche geehrt ist von allen Menschen bis in alle Ewigkeit; übertrete ich ihn aber und werde meineidig, so widerfahre mir von alle dem das Gegenteil!

Die Philosophie der vorperikleischen Zeit war strenggenommen über eine rein physikalische Naturbetrachtung und -erklärung nicht hinausgekommen. Der von den Physikern und Atomistikern geahnte, ja stillschweigend in ihre Systeme eingeführte Begriff der weltbewegenden Kraft ermangelte, in mythologischem Bilde dargestellt, noch durchaus der wissenschaftlichen Klarheit. Da trat Anaxagoras aus Klazomenae bei Smyrna mit seiner Schrift „Von der Natur" (περὶ φύσεως) hervor und gab damit der Philosophie der ganzen nächstfolgenden Zeit eine von der seither eingeschlagenen sehr verschiedene bestimmte Richtung. Es wird von diesem merkwürdigen, um 500 v. Chr. geborenen Ionier erzählt, dass er sich schon in jungen Jahren dem Studium, namentlich der Mathematik, mit ungewöhnlichem Eifer hingegeben habe. Um 463 nach Athen übergesiedelt, wurde er dort Lehrer und Freund eines Perikles und Euripides, bis ihn die Gehässigkeit der Gegner seines philosophischen Systems kurz vor Ausbruch des peloponnesischen Krieges zwang, die Stadt am Ilissos mit dem hellespontischen Lampsakos zu vertauschen, wo er 428 v. Chr. gestorben ist.

Was ihm die Feindschaft so manchen Atheners eingetragen hat, war seine Stellung den Staatsgöttern gegenüber, die sich aus dem Gedankengang seiner erwähnten Schrift mit Notwendigkeit ergab. Anaxagoras knüpft in derselben, wie sich aus manchen Bruchstücken deutlich genug ergibt, an die Lehren des Empedokles und Leukippos an, benutzt aber auch das Prinzip des Herakleitos zur Begründung einzelner Punkte seines Systems. Er stimmt mit Empedokles darin überein, dass ihm Entstehen und Vergehen undenkbar ist, aber er widerspricht jenem Denker in bezug auf die Entstehung der Bewegung, durch welche eine Verbindung und Trennung der Stoffe stattfinde; auch begnügt er sich nicht mit der Annahme von vier Elementen, wie Empedokles, sondern nimmt, darin den Atomistikern sich nähernd, eine unendliche Menge qualitativ verschiedener, aber noch teilbarer Körperchen an. Da er sich nun die Mischung und Entmischung dieser Körperchen durch eine dem Stoff innewohnende anziehende oder abstossende Kraft nicht vorstellen, noch weniger sich die schöne Ordnung des Weltganzen daraus erklären kann, kommt er auf den Begriff einer

denkenden Kraft (νοῦς), eines vernünftigen und allmächtigen Wesens, des Geistes, welcher diese schöne Welt geschaffen. Indem er nun den Begriff des Geistes als eines einfachen, reinen, für sich seienden dem Begriffe des zusammengesetzten und durch den Geist erst in Bewegung gebrachten Stoffes gegenüberstellt, denkt sich Anaxagoras die Entstehung der Welt in der Weise, dass der Geist das am Anfang bestehende Gemenge der unendlich vielen, unentstandenen, unveränderlichen und unvergänglichen, unsichtbar kleinen, aber doch noch teilbaren Körperchen in eine wirbelnde Bewegung versetzt, die eine Scheidung der einzelnen Bestandteile des Stoffes zur Folge hat. Zunächst trennen sich Äther und Luft (Dunst); ersterer strebt infolge seiner Dünne und Leichtigkeit nach der Peripherie, letztere infolge ihrer Schwere nach dem Mittelpunkt des Weltganzen, wo sie die Erde bildet, die sich Anaxagoras wie alle Ionier nicht anders als eine cylindrische Platte denken kann. Aus dieser anfangs in schlammigem Zustande befindlichen Erde entstehen dann sowohl die Pflanzen wie die lebenden Wesen im engeren Sinne.

Es hängt wohl mit der unpersönlichen Vorstellung, die sich Anaxagoras von dem Geiste machte, zusammen, dass er diesen Begriff nicht zu einer teleologischen Welterklärung herangezogen hat und, was nahe damit zusammenhängt, allen ethischen Schlussfolgerungen abhold geblieben ist. Darum meinte Aristoteles von ihm, er sei wie ein Nüchterner unter Trunkene getreten, aber er habe es nicht verstanden, seine Nüchternheit zum Besten der anderen auszunutzen. Das hat erst Sokrates gethan, dessen Anschauungen von Anaxagoras stärker beeinflusst sind, als es beim ersten Blick scheinen könnte. Anaxagoras war bei der Aufstellung seines Prinzips einseitig; aber vergessen wir nicht, dass dieses Prinzip die Aufstellung eines würdigen Gottesbegriffs vorbereitete; und wenn Anaxagoras auch noch nicht die ethischen Schlussfolgerungen seiner Lehre systematisch verwertet hat, so gehen doch alle Überlieferungen darauf hinaus, dass der edle und ernste Mann ihnen praktisch durchaus gerecht geworden ist.

In einem gewissen Zusammenhange mit der Philosophie des Anaxagoras steht nun auch die Sophistik, indem auch

sie von den Volksgöttern Abstand nimmt. Aber während jener edle Mann zu einem Gottesbegriff vorschreitet, wenden sich die Vertreter dieser neuen Richtung vorwiegend den rein praktischen Fragen, der Tugendlehre, zu. Die Sophistik ist eine durchaus organische Erscheinung in der Entwickelung des griechischen Geistes. Die Lehrmeinungen der ionischen Naturphilosophen, der Eleaten und Pythagoräer, des Herakleitos, Demokritos und Anaxagoras hatten allgemach eine Gärung unter dem denkenden Teile des Hellenenvolkes hervorgerufen. Die wechselnden Erscheinungen der sichtbaren Welt und die Thatsache, dass verschiedene Subjekte an denselben Gegenständen verschiedene Beobachtungen machen, hatten den Glauben an eine sichere Erkenntnis der Dinge erschüttert, die Lehre des Anaxagoras die ernstesten Zweifel an der Existenz der Volksgötter angeregt. Die siegreiche Berührung mit dem Persertum hatte den geistigen Gesichtskreis erweitert, die Erfolge der grossen Volksmänner von Themistokles bis Perikles den Wert geistiger Kraft schätzen gelehrt. Ein ungeheurer Bildungstrieb bemächtigte sich der Hellenen. Freilich zunächst aus einem egoistischen Grunde: man wollte lernen, um zu herrschen; sprachgewandt werden, um in der Ekklesie die Menge am Gängelbande zu führen, wie vor Gericht den Gegner niederzuschmettern. Und diesem zunächst rein praktischen Bedürfnis kamen nun die Sophisten entgegen, indem sie, was damals neu, aber an sich nicht anzufechten war, gegen bedeutende Bezahlung und, was weniger nötig, mit viel Anmassung alles mögliche in den Kreis ihrer Lehre zogen, namentlich sich aber bereit erklärten, ihre Zöglinge fürs praktische Leben geschickt zu machen und sie in den Besitz der Lebensweisheit (ἀρετή) zu setzen, welche sie befähigte, alle praktischen Fragen sprachlich und sachlich mit Leichtigkeit zu lösen. Diese scheinbar eigensinnige Beschränkung auf das Praktische war aber bei ihnen doch die Folge der philosophischen Überzeugung, dass eine wirkliche Erkenntnis der Dinge nicht möglich und eben desshalb nur eine energische und siegreiche Bethätigung im praktischen Leben zu erstreben sei. Gefährlich wurde diese Lehre, wenn man sie auf die Ethik anwandte. Ist keine objektive Erkenntnis des Guten möglich, so bildet sich jeder einzelne sein sehr

subjektiv gefärbtes Tugendideal, und die Folge ist allgemeine Sittenlosigkeit. So erscheinen die Sophisten als die eigentlichen Aufklärer des fünften Jahrhunderts, darin den Aufklärern des achtzehnten gleich, dass sie manchen Aberglauben beseitigt haben, aber an die Stelle des unerbittlich Zertrümmerten keine positive Schöpfung zu stellen im stande gewesen sind. Aber während sie metaphysisch so gut wie nichts geleistet, haben sie mit ihrem Hinweis auf das denkende und empfindende Subjekt, mit der Forderung des Beweises derjenigen Dinge, welche man seither in gutem Glauben für wahr gehalten hatte, immerhin die Entwickelung der Logik und Ethik vorbereitet, wie sich auch nicht leugnen lässt, dass sie auf die Hebung der Allgemeinbildung des hellenischen Volkes einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausgeübt haben.

Es ist für die Sophistik bezeichnend, dass ihre Vertreter nie eine Schule gebildet haben. War doch die ganze Erscheinung das Ergebnis einer Zeitströmung und nicht gebunden durch die Gedankenkette eines Systems. Aus demselben Grunde erklärt sich die Thatsache, dass keine sophistische Schrift mehr erhalten ist. Mehr kritisch als produktiv, mehr für die augenblickliche Belehrung als für die dauernde Bereicherung der Welt der Gedanken arbeitend, haben sie wenig Dauerndes geschaffen. Dazu kommt, dass das Wenige, was sie positiv geleistet, von Späteren verarbeitet worden ist, womit naturgemäss das minder Bedeutende ihrer geistigen Arbeit der Vergessenheit anheimfiel. Unsere Kenntnis von Persönlichkeit und Lehre der Sophisten beruht zum allergrössten Teil auf gelegentlichen Bemerkungen des Xenophon, Platon und Aristoteles.

Der erste, der sich selbst Sophist nannte und damit erklärte, dass er aus der Weisheit (σοφία) Profession mache, war Protagoras von Abdera, ein unermüdlich thätiger Mann, der, fortwährend unterwegs, etwa vierzig Jahre lang in den verschiedensten Städten Griechenlands mit einer gewissen Eitelkeit als Lehrer auftrat und sich seine Kurse sehr gut bezahlen liess. Von Perikles geschätzt, hielt er sich mehrere Male länger in Athen auf, wurde aber nach der Veröffentlichung seiner Schrift „περὶ θεῶν“ dort wegen

Atheismus angeklagt und infolge dessen genötigt, die fromme Stadt zu verlassen. In der Absicht, sich in Sizilien einen neuen Wirkungskreis zu schaffen, schiffte er sich ein, ertrank aber bei der Überfahrt, siebenzig Jahre alt. Was der Inhalt seiner eben erwähnten Schrift „περὶ θεῶν" betrifft, so charakterisiert sich derselbe hinlänglich durch die erhaltenen Anfangsworte: „Von den Göttern habe ich nichts zu sagen, weder dass sie sind noch dass sie nicht sind." Sein in einer andern Schrift ausgesprochenes geflügeltes Wort, „dass der Mensch das Mass aller Dinge sei", kann als das Motto der ganzen Sophistik bezeichnet werden. Ohne den Lehren des Herakleitos und seines Landsmannes Demokritos unbedingt beipflichten zu können, entnahm Protagoras aus deren Systemen die Überzeugung von der fortwährenden Veränderung der Weltdinge. Diese Überzeugung und die Beobachtung, dass ein Ding zu gleicher Zeit bei verschiedenen Menschen und zu verschiedenen Zeitpunkten bei demselben Menschen einen verschiedenen Eindruck mache, führte ihn zu der Leugnung aller objektiven, und zur Annahme einer nur subjektiven Wahrheit, zu der Ansicht also, dass die Dinge für den einzelnen Menschen so seien, wie sie ihm erscheinen, der Mensch also subjektiv das Mass aller Dinge sei. Mit diesem Verzicht auf objektives Wissen hängt es dann nahe zusammen, dass sich Protagoras wie seine jüngeren Genossen wenig um physikalische oder metaphysische Fragen bekümmerten, dagegen sich um so mehr bemühten, ihren Jüngern diejenige dialektische Gewandtheit beizubringen, die sie zu erfolgreichem Auftreten in der Öffentlichkeit befähigen sollte. In einer der hierauf bezüglichen Schriften hat nun Protagoras das kühne Wort gesprochen, dass er zu lehren verstehe, wie man die geringere Rede zur stärkeren mache (τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), ein Wort, das, auf die Ethik angewandt, zu den allerbedenklichsten Folgen führen musste — Folgen, die freilich Protagoras selbst noch nicht daraus gezogen zu haben scheint. Ein vielseitiger und scharfdenkender Mann, ist dieser erste Sophist durch seine Schrift „Vom richtigen Gebrauch der Worte" (περὶ ὀρθοεπείας) zugleich der Begründer der Grammatik geworden.

Protagoras' Zeitgenosse, der zwischen 490—480 v. Chr. zu

Leontini in Sizilien geborene Gorgias war vorwiegend Rhetor. Sein erstes Auftreten in Athen (427 v. Chr.) zeigte ihn als gewandten Anwalt seiner Vaterstadt in deren Streit mit dem dorischen Syrakus; und von der Zeit an wanderte er, hauptsächlich in praktischer Beredsamkeit unterweisend, von Stadt zu Stadt, bis er in dem thessalischen Larissa eine zweite Heimat fand, in der er über hundert Jahre alt gestorben sein soll. Indem wir in bezug auf seine rhetorischen Leistungen auf den Abschnitt verweisen, in dem wir die Entwickelung der griechischen Beredsamkeit im Zusammenhang behandeln werden, fügen wir bei, dass er in philosophischem Radikalismus noch über Protagoras hinausging, indem er seine Grundansichten in die drei Sätze zusammenfasste: 1. Es ist nichts; 2. wenn aber etwas wäre, so würde es unerkennbar sein; und 3. wenn es auch erkennbar wäre, wäre doch die Erkenntnis nicht mitteilbar.

Eine sympathische Gestalt ist der in Athen seiner Zeit sehr beliebte, auch von Platon im „Protagoras" mit unverkennbarer Vorliebe gezeichnete Prodikos aus Julis auf Keos, der einzige unter den Sophisten, welchen der grosse Philosoph nicht, wie die andern, in einem seiner Dialoge lächerlich gemacht hat. Prodikos verfolgte in erster Linie ethische Zwecke, und wie er in seinen Vorträgen hauptsächlich auf praktische Bethätigung der Tugend hinarbeitete, so enthielten seine „Horen" sinnvolle Allegorieen, moralische Lehren im poetischen Gewande, unter denen namentlich seine von Xenophon in den „Denkwürdigkeiten" überlieferte Erzählung „Herakles am Scheidewege" hohes Ansehen genoss. Auf der anderen Seite befasste er sich, wenn auch etwas kleinlich, mit der Frage nach der Sinnbedeutung der einzelnen Wörter und wurde damit der Begründer der Synonymik. Insofern nun diese nur auf Grund einer sorgfältigen Begriffsbestimmung getrieben werden kann, erscheint Prodikos ebenso in dieser logischen Richtung, wie in jener ethischen Behandlung der Lebensfragen als der eigentliche Vorgänger des Sokrates. Viel äusserlicher, eitler und lächerlicher stellt sich uns Hippias aus Elis dar, ein Mann freilich, der nicht nur in den verschiedensten Wissenszweigen zu Hause war, Gedächtniskunst übte und lehrte, feine Beobachtungen über Silben-

mass und Wohlklang machte und in der Anwendung des praktischen Wissens so weit ging, dass er einst zu Olympia in einem bis auf die Sandalen und den Siegelring von ihm selbst verfertigten Anzug auftrat, der aber das reine Wissen verhältnismässig wenig gefördert und mehr durch das Auffallende seiner Persönlichkeit und die Beweglichkeit seines Geistes als durch Tiefe des Denkens sich einen vorübergehenden Ruf verschafft hat. Unter den sonst noch genannten Sophisten haben Euthydemos und Dionysiodoros aus Chios, die komischen Helden des Platonischen Dialogs Euthydemos, mehr eine lächerliche Berühmtheit erlangt, während Thrasymachos aus Chalkedon als vortrefflicher Rhetor, Euenos aus Paros als Rhetor wie als Dichter angesehen waren, Kritias dagegen, der fanatische Politiker, seinen Lehrern in höchst bedenklicher Weise Ehre gemacht hat, als ihm der verwerfliche Grundsatz: „Alles ist recht, was mir recht scheint", zum Deckschild seiner blutbefleckten Regierung dienen musste.

Die Sophisten sind eine durchaus notwendige Zeiterscheinung. Sie treten auf, als der Zerbröckelungsprozess auf allen Gebieten des hellenischen Lebens begann. Der alte Glaube, die alte Sitte war dahin; was den andern im dumpfen Bewusstsein lag, haben sie klar erkannt, nackt ausgesprochen und in seiner logischen Konsequenz ungeniert bis zum äussersten Ende geführt. So sind sie der Sauerteig der damaligen griechischen Welt geworden. Die Kritik ist ihr eigentlichstes Element. Aber sie haben nur wenig Positives an die Stelle des Weggeräumten zu setzen die Kraft gehabt. Am ersten noch auf dem Gebiete der Logik. Zwar leugnen sie die Erkenntnis, bekümmern sich so gut wie nicht um die Erforschung der Natur. Aber sie entwickeln Gedanken, sei es auch nur, den gerichtlichen oder politischen Gegner damit zu fangen, sie schärfen den Verstand, sie heben die Kunst der mündlichen Rede und infolge dessen auch der schriftlichen Darstellung, bauen der Sokratischen Definition vor, dringen in den Sinn der Schriftsteller, die sie mit Geschmack erklären, ein, stellen Regeln über Rhythmus, Versbau und Wohlklang der Worte auf. Sie sind zugleich die Grammatiker wie die Schöngeister des Perikleischen Zeitalters.

Aber die Hinüberführung des von Protagoras ausgesprochenen

Satzes, dass es keine allgemein gültige Wahrheit gebe, auf das ethische Gebiet musste zu den allerernstesten Folgen führen. „Wenn es keine allgemein gültige Wahrheit gibt, gibt es auch kein allgemein gültiges Gesetz. Wenn für jeden wahr ist, was ihm wahr dünkt, muss auch für jeden recht sein, was ihm recht dünkt."

Es ist wahr, dass die älteren Sophisten diese Sätze zwar noch nicht in ihrer Nacktheit ausgesprochen haben; aber waren sie nicht die unabweisliche Konsequenz ihrer Skepsis? Bald machte sich in der Tugendlehre der Gegensatz von Natur und Gesetz geltend; man gewöhnte sich daran, alle Gesetze nur als willkürliche, in egoistischem Sinne erfundene Bestimmungen der jeweiligen Machthaber zu betrachten; als ein solches rein willkürliches Gesetz ward schliesslich auch der Götterglauben hingestellt, bestimmt, wie die Sophisten lehrten, die Masse in Unterwürfigkeit zu erhalten, und, wie sie pfiffig begründeten, schon dadurch unhaltbar, weil jedes Volk an andere Götter glaube. Und wie schnell bemächtigte sich diese neue Weisheit der Geister! Perikles selbst war religiöser Nihilist, wenn er auch dem Volksglauben und seinem künstlerischen Bedürfnis zu Liebe den herrlichen Parthenon baute; Euripides, der diese neuen Lehren mit dem Glanze seiner Poesie umgab, ward ihr eigentlicher Verkündiger. Daher dieser erbitterte Hass der altgläubigen Aristokraten, daher die giftigen Pfeile, die der witzige Aristophanes auf ihn geschleudert. Aber es war ein unseliger, wenn auch erklärlicher Irrtum des geistvollen Mannes, dass er auch den edlen Denker als Sophisten brandmarkte, der zwar manches von den Sophisten entnahm und durch die demokratische Öffentlichkeit seiner Unterweisungen den Spott des Aristokraten herausforderte, aber durch die Reinheit seines Lebens wie die Erhabenheit seiner Tugendlehre deutlich genug bewiesen hat, dass er mit jenen seinem innersten Wesen nach keine Gemeinschaft hatte: Sokrates.

23. Kapitel.

Die Entwickelung der Komödie bis zu Aristophanes.

Das Geburtsland der griechischen Komödie ist Sizilien. Dorthin waren seit dem siebenten Jahrhundert, und zum Teil schon früher, verschiedene Züge hellenischer Auswanderer gekommen, die der Übervölkerung ihrer Vaterstadt vorzubeugen oder dem Druck einer herrschenden feindlichen Partei zu entgehen es vorgezogen hatten, in der Fremde ihr Herdfeuer neu zu entzünden. Zu diesen Kolonisten gehörten auch die Bewohner der Stadt Megara Hyblaea, die vor der im heimischen Megara ans Ruder gelangten Volkspartei flüchtig mit den anderen Eigentümlichkeiten ihres dorischen Volkstums die in den Parteikämpfen noch gesteigerte Lust zu sarkastischer Behandlung persönlicher Verhältnisse mitgebracht hatten. Und zwar hatte diese Spottsucht schon in der Heimat einen ganz bestimmten Ausdruck, eine bestimmte Form erhalten. Aus den kecken Improvisationen von Possenreissern, die beim Volksfest andere nachäfften, war mit der Zeit ein lustiges Spiel geworden, in dem wohl zwei einander gegenübertretende Personen sich durch Witz und Derbheit zu überbieten suchten.

Ohne etwas Bestimmtes über diese älteste sogenannte megarische Komödie zu wissen, dürfen wir doch unsere schon auf S. 280 ausgesprochene Vermutung festhalten, dass in ihr gewöhnlich irgend ein lächerliches Vorkommnis des täglichen Lebens, vielleicht mit Einflechtung politischer Anspielungen, drastisch dargestellt und natürlich durch entsprechende von den betreffenden Darstellern im Augenblick gefundene Worte erläutert wurde. Als für dieses Scherzspiel charakteristisch mag noch hervorgehoben werden, dass dasselbe von Anfang an und bis zu seinem Erlöschen keinen Chor gehabt hat, während die aus den Dionysischen Dithyramben herausgewachsene Tragödie nebst dem Satyrspiel desselben nie hat entraten können. Diese megarische Komödie gelangte nun mit den Auswanderern nach Sizilien und fand dort auf dem feurigen Boden des Ätnagebietes, bei einem seit den ältesten Zeiten bis auf diesen Tag zu Scherz und lebhaftem Geberdenspiel ebenso geneigten wie begabten Völkchen, die denkbar günstigste Aufnahme.

Zunächst musste das Stegreifspiel in eine Kunstgattung mit geschriebenen Texten und bestimmten Versmassen umgewandelt werden. Wann dies geschah, wissen wir nicht; aber möglicherweise hat der als der älteste der dortigen Dichter bezeichnete Aristoxenos von Selinus den nach beiden Richtungen bedeutungsvollen Schritt gethan, dass er den vielleicht kurz vorher in der altattischen Tragödie eingeführten anapästischen Tetrameter vorläufig zum Hauptversmass der megarisch-sizilischen Komödie gemacht hat.

Ihr berühmtester Vertreter aber ist der vielseitig gebildete Epicharmos. Nach Geschlecht und Herkunft Asklepiade von Kos, war er als dreijähriges Kind mit seinem Vater nach Megara Hyblaea gekommen, zog aber nach der Eroberung dieser Stadt durch Gelon nach dem stolzen Syrakus über, wo er durch seine seit 485 v. Chr. aufgeführten Komödien ebenso bei dem Tyrannen Hieron wie bei dem Volk die höchste Anerkennung fand. Die Thatsache, dass der Dichter einen Tyrannen unter seinen Zuhörern sah, lässt auf den Charakter seiner Komödie schliessen. Im entschiedensten Gegensatz zu der später und aus ganz andern Wurzeln entwickel-

ten politischen Komödie der Attiker war sein Scherzspiel durchaus zahm und gewiss vorsichtig bedacht, jede irgendwie gefährliche Anspielung zu vermeiden. Aber harmlos war es trotzdem nicht. Denn indem er einerseits die grösstenteils schon im Epos und dem mächtig emporwachsenden attischen Drama verarbeiteten Götter- und Heroenmythen in travestierendem Sinne behandelte, untergrub er nicht nur die besten Elemente der Tragödie, er bedrohte auch die heiligsten Güter seines Volkes. Wenn Aristophanes einen Kleon mit der Lauge seines Spottes übergiesst, so erkennen wir bis zu einem gewissen Grade die Berechtigung des poetischen Strafgerichtes über einen nicht ganz Tadellosen um so williger an, wenn wir bemerken, dass der Spott aus den ewigen Gedanken des Rechtes und des Sittengebotes hervorbricht. Aber Götter, die jahraus jahrein in Tempeln angebetet, mit Festzügen und Weihen geehrt werden, diese nun als komische Helden auf der Bühne zu sehen! Die Erscheinung wäre uns ein Rätsel, wenn wir nicht schon wüssten, wie zerfressen die damalige griechische Gesellschaft und namentlich die Hofgesellschaft der kleinen Tyrannen war, und wenn wir nicht dazu erführen, dass Epicharmos Pythagoräer und mit allen anderen philosophischen Systemen seiner Nation vertraut genug war, um nicht dem landläufigen, schon pagan werdenden Götterkult mit Lächeln den Rücken zuzuwenden. Auf der anderen Seite aber hat unser Dichter durch seine Lokalstücke und seine Charakterkomödien ein neues Genre der komischen Dichtung begründet.

Bis dahin hatten sich nämlich die Hellenen im ernsten Drama und, wie wir eben gesehen haben, seit Epicharmos selbst auch im heiteren Bühnenspiel vielleicht infolge einer gewissen Scheu vor der Darstellung zeitlich und artlich naheliegender Ereignisse und Personen streng an die Mythenstoffe gehalten. In diesen Mythen beherrscht die Fabel die Charaktere und diese selbst sind von heroischer Art. Indem nun Epicharmos, dem Vorbild der von ihm nur weiter entwickelten megarischen Stegreifspiele folgend, die Darstellung irgend eines komischen Charakters in den Mittelpunkt seiner Komödie stellte und, gewissermassen nur zur Drapierung dieses Charakters, zu diesem eine Handlung erfand, szenisch

gruppierte und in die Gegenwart legte, ward er der eigentliche Begründer der Charakterkomödie, die als humoristische Darstellung von Typencharakteren in der späteren griechischen und römischen Komödie, ja über Molière hinaus, weiterlebte, bis Lessings „Minna von Barnhelm“ uns die Augen darüber geöffnet hat, dass es auch eine Komödie von Individualcharakteren gebe. Leider hat diese feinste Art des Lustspiels bald wieder der noch heute herrschenden Situationskomik weichen müssen, die wieder die Handlung, aber nicht die Handlung in ihrem logischen Zusammenhang, sondern in ihren durch ein buntes Allerlei von Intriguen und Zufällen herbeigeführten komischen Momenten zum Nachteil einer feineren Charakteristik in den Vordergrund geschoben hat.

War es nun eine dem zunehmenden Sinn für das Volkstum entsprechende Neuerung, den Charakter eines Sklaven, Parasiten, Trunkenboldes, Bauern, schwachen Vaters, leichtfertigen Sohnes, Renommisten in scharfen Umrissen durch eine ganze Reihe von Szenen gleichartig durchzuführen und damit eine grössere zusammenhängende Handlung zu schaffen, die wir bei Epicharmos’ Vorgängern noch nicht voraussetzen dürfen, so müssen nun gar seine kecken *Lokalstücke*, bei denen es gewiss nicht an Nachahmung selbst einzelner Personen aus Syrakus oder der Umgegend gefehlt haben mag, grossen Beifall gefunden haben. Aus den wenigen erhaltenen Titeln lässt sich freilich auf den Inhalt im einzelnen nicht schliessen. Überhaupt ist von den Dichtungen des Epicharmos so gut wie nichts mehr erhalten; und merkwürdigerweise scheint gerade eine glänzende Seite des Dichters den Verlust seiner Poesieen herbeigeführt zu haben. Epicharmos liebte es, in seine Komödien mit verschwenderischer Hand sentenziöse Sätze einzustreuen. Diese wurden bald mit Vorliebe aus den Dichtungen ausgezogen, vielleicht sogar zu besonderen Sammlungen zusammengestellt; und über den schönen Einzelheiten hat die Nachwelt dann das wichtigere Ganze vergessen.

In demselben Stil und selbstverständlich in dem gleichen, dem dorischen Dialekt, hat *Phormis*, der von manchen, wie es scheint, ohne Grund, zum Sohn des Epicharmos gemacht wird, ebenfalls mythologische und Charakterkomödien weiter gedichtet. Dann ver-

stummt die sizilische Komödie, aus der manche Szenen den malerischen Schmuck unteritalischer Vasen abgegeben haben, oder vielmehr sie löst sich wieder in ihre Elemente, die Einzelszenen auf. Die leichtlebigen unruhigen Sizilianer hatten in der Folge weder die Kraft noch die Geduld, ausgeführte Scherzspiele zu schreiben und anzuhören.

Und so trat denn bald und für längere Zeit an die Stelle der eigentlichen Komödie der Mimos, d. h. die mit reichstem Geberdenspiel verbundene Erzählung irgend eines komischen Begebnisses an die Zuhörer oder an eine zweite mehr als passiver Mitspieler auftretende Person. Gewöhnlich scheint der Gegensatz zwischen „Stadt und Land“, also z. B. das Benehmen eines Bauern in der Stadt, eines Quacksalbers auf dem Land u. s. w. den stets dankbar aufgenommenen Stoff dieser Schaudarstellungen abgegeben zu haben. Der berühmteste Dichter dieser Mimen ist Sophron von Syrakus, an dem man noch später rühmend hervorhob, dass er nicht karrikiert, sondern möglichst treu kopiert habe. Für die Eleganz seines Stiles und die geistreiche Art seines Dialogs spricht aber noch lauter das gut verbürgte Zeugnis, dass der grosse Platon, dessen Dialoge ja von höchster Lebendigkeit und Eleganz sind, ihn fort und fort studiert und besonders verehrt habe. Unter seinem Sterbekissen lagen die Mimen des Sophron. Dass dieselben noch weit in die nachchristliche Zeit hinein erhalten waren, beweist das Zeugnis des Gregor von Nazianz (viertes Jahrhundert n. Chr.), der sie mit begeistertem Lobe preist. Wie Epicharmos blieb aber auch Sophron der einzige Meister seiner Gattung; denn Xenarchos, der es ihm auf dem Gebiete der Mimen gleich zu thun suchte, war bald genug ein vergessener Mann.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass noch gegen Ende des vierten Jahrhunderts die von Epicharmos begonnene travestierende Mythenbehandlung in den sogenannten Hilarotragödien des Töpfersohnes Rhinthon von Tarent eine Fortsetzung gefunden hat. Nur scheint es, als ob sich Rhinthon mehr mit der tragikomischen Behandlung von Heroengeschichten (wie die Titel: „Iphigenia in Aulis“, „Iphigenia in Tauris“, „Herakles“, „Tele-

phos“ u. A. vermuten lassen) befasst habe, während Epicharm es auf die Götter selbst abgesehen hatte. Höchstwahrscheinlich ist der „Amphitruo“ des Plautus Nachahmung eines gleichnamigen Rhinthonischen Stückes und demnach für uns der Repräsentant dieser sonst vollständig untergegangenen Gattung der griechischen Litteratur.

Können wir nach diesen kurzen Betrachtungen als charakteristische Merkmale der sizilischen Komödie das Fehlen des Chors und den unpolitischen Charakter dieses Scherzspiels hinstellen, so gehören ebenso der Chor wie die politische Tendenz zu den Hauptkennzeichen der älteren attischen Komödie. Auch ihre eigentliche Geburtsstätte ist das Dionysosfest! Wenn der mit den Symbolen des Gottes durch das Weichbild des Gaues ziehende Festchor sein Loblied auf den Wein- und Freudenspender abgesungen hatte, konnte es bei der durch den Weingenuss erhöhten Lustigkeit nicht fehlen, dass beim Zug über bestimmte Stellen, an bestimmten Gebäuden und Personen vorbei manches witzige, oft auch kecke, tolle, ja unflätige Wort fiel. Man nahm sich das nicht übel und gab dem Angreifer am besten mit doppeltem Masse zurück. Dieser Ursprung erklärt uns die von den Athenern anstandslos hingenommenen Obscönitäten, an denen ja die Komödie des Aristophanes überreich ist, zugleich aber das Vorhandensein einer etwa in der Mitte der Komödie ziemlich regelmässig eintretenden Standrede des Chors, der Parabase, in der Gedanken vorgebracht werden, die mit der übrigen Handlung gar keinen Zusammenhang haben. Wir erkennen in dieser Parabase das Überbleibsel des alten Chors und damit den Kern der Komödie um so leichter, als in diesem Teil ebenso wie in dem alten Dionysischen Festchor Anwesende auf das Unbarmherzigste mitgenommen werden. Da nun dieser volkstümliche Prozessionschor mit seinen neckischen Ausfällen nicht gerade wesentlich zur eigentlichen sozusagen kirchlichen Dionysosfeier gehört und

da es an sich einleuchtet, dass eine ziemlich lange Zeit vergehen musste, bis man es wagte, die Ergüsse ungeniertester Festlust in bestimmte Rhythmen festzulegen, erklärt es sich von selbst, warum die Komödie später entstehen musste als die Tragödie, obwohl beider Wurzeln gleich alt sind. Aber zu den eben angeführten Gründen trat, wie wir gleich sehen werden, noch ein sehr eingreifendes, das politische Moment.

Bis um die Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. war auch in Athen der heitere Dionysoschor gesungen worden, ohne dass jemand daran gedacht hätte, ihn nach irgend einer Seite weiter auszubilden. Da musste es das gütige Geschick Athens wollen, dass einer der wohl infolge der fortdauernden Parteikämpfe aus ihrer Heimat flüchtigen Megarenser, der um 578 v. Chr. zu Tripodiskos geborene Susarion, nach der Stadt am Ilissos kam und dort die Neckereien, wie sie in seiner Heimat an der Tagesordnung waren (die megarische Stegreifkomödie), in der Weise mit dem bacchischen Festzugslied (κῶμος: daher die Bezeichnung des scherzhaften Dramas: Komödie) verband, dass zwischen den einzelnen Chorstrophen ein einzelner, zunächst wohl Susarion selbst, neckische Gegenreden einflocht. Dürfen wir nun auch bei Susarion noch keine ausgearbeitete komische Handlung erwarten (von schriftlicher Aufzeichnung dieser Komödien ganz zu schweigen!), so war doch durch die Aufnahme des neckischen Gegenredners das eigentlich dramatische Element gegeben, dessen Bedeutung der etwas jüngere Thespis rasch genug erkannte, um es sofort auch bei der Feier der Leiden des Gottes zu verwerten. Für den Charakter dieser ältesten Komödie war es nun aber bestimmend, dass sie unter der Herrschaft des Peisistratos ans Licht trat, dessen Herrschaft, so milde sie im übrigen sein mochte, ein Aussprechen politischer Meinungen von der Bühne herab wohl nicht gestattete. Daraus erklärt sich denn auch die auf den ersten Blick auffallende Thatsache sehr natürlich, dass in den nächsten dreissig bis vierzig Jahren die Komödie keinen bemerkbaren Fortschritt gemacht hat, sich aber sofort mit der Reform des Kleisthenes rasch entwickelte, um dann unter Perikles und in dem seinem

Tode folgenden Jahrzehent in Kratinos, Eupolis und Aristophanes ihre glänzendsten und ungeniertesten Vertreter zu finden.

Ehe wir nun dieser Entwickelung im einzelnen unsere Betrachtung zuwenden, dürften einige Bemerkungen über die Aufführungsart und die äussere Gestalt der attischen Komödie hier am Platze sein. Wir können uns dabei um so kürzer fassen, als alle allgemeinen Bemerkungen, die wir S. 304 ff. über die Einrichtung des Theaters bei der Aufführung von Tragödien gemacht haben, auch für die Darstellung der Komödien gelten. Auch die heiteren Spiele der dramatischen Kunst wurden an den Festtagen des Dionysos aufgeführt, jedoch mit der Beschränkung, dass, während an den grossen Dionysien vorzugsweise Tragödien gespielt wurden, den Lenäen hauptsächlich die Komödie vorbehalten gewesen zu sein scheint. Der meist phantastische Charakter dieser letzteren brachte es mit sich, dass häufiger Kulissenwechsel und ein grösseres in den mannigfaltigsten Kostümen auftretendes Personal geradezu zur Notwendigkeit wurde. Daher wird namentlich mit der Entwickelung der Komödie die Ausbildung der Theatermaschinerie Hand in Hand gegangen sein.

Ebenso wie die tragischen, haben gewiss auch die komischen Masken ihre Entwickelung vom Aufstrich der Hefe aufs Gesicht bis zur sorgfältigsten Nachbildung der menschlichen Züge durchlaufen. Aber während in der Tragödie die allgemeine Charaktermaske vorherrschte und nur für einzelne absonderlich gebildete Wesen, z. B. den einäugigen Kyklopen oder den hundertäugigen Argos, Individualmasken in Anwendung kamen, brachte es die Eigenart der älteren attischen Komödie mit sich, dass für dieselbe unverhältnismässig viel mehr Porträtmasken gebraucht wurden, als für jene. Wenn Aristophanes sich nicht scheute, den Sokrates, Chaerephon, Lamachos, Euripides, Agathon und andere stadtbekannte Männer in Person auf die Bühne zu bringen, hat er ganz gewiss dafür gesorgt, dass auch die Maskenmaler sich grösster Porträtähnlichkeit befleissigten — eine Annahme, welche durch das negative Zeugnis bestätigt wird, dass sich kein Maler bereit gefunden habe, den in Aristophanes' „Rittern" auftretenden Kleon zu porträtieren, und dass daher Aristophanes

genötigt gewesen sei, diesen „edlen Volksfreund“ ohne Maske, nur mit hefenbeschmiertem Gesicht zu spielen. Die komischen Chöre hatten wohl, wie die tragischen, keine Masken.

Wie die Komödie zumeist in bürgerlichen Kreisen spielt und im Gegensatz zu der die Heroenzeit darstellenden Tragödie in der Gegenwart gedacht wird, so ist auch das Kostüm der Spieler im Vergleich mit der orientalisierenden Tracht der ernsten Bühnendichtung im ganzen prunklos und nüchtern. Ältere Männer trugen in der Regel einen unverzierten weissen Leibrock mit einem Ärmel und einer Naht an der rechten Seite, Jünglinge dasselbe Kleid mit einem Purpurstreifen. Sklaven erschienen mit einem kurzen Überwurf, Köche mit einem ungewalkten Doppelmantel über demselben. Ebenso war das Gewand der Priesterinnen weiss, während ältere Frauen in einem dunkelgelben oder himmelblauen, junge Mädchen aber ebenfalls in einem weissen und, wenn sie Erbtöchter waren, fransenbesetzten Mantel erschienen. Von dem Landmann war Ranzen und Stab ebensowenig zu trennen wie die kleine Purpurbinde von der in der neueren Komödie sich so breit machenden Klasse verführter und verführender Weibsgestalten: der Hetären und der Kupplerinnen. Mochten diese Kostüme im grossen und ganzen der Tracht des bürgerlichen Lebens ziemlich nahe stehen, so gestattete sich der komische Dichter dagegen für den Aufputz seines Chores oft die grösste Freiheit, wie denn Aristophanes denselben in den uns erhaltenen Stücken bald als Wolken, Frösche, Wespen, Vögel, Kohlenbrenner u. s. w. erscheinen lässt.

Was die Zahl der Schauspieler betrifft, so scheint dieselbe, mit der Entwickelung der Tragödie gleichen Schritt haltend, auch in der Komödie allmählich auf drei gestiegen zu sein. Susarion war gewiss sein einziger Schauspieler; ebenso gewiss verfügte Aristophanes über drei. Wer den zweiten und dritten Schauspieler eingeführt, wissen wir nicht; doch sind diese Neuerungen ohne Zweifel sofort nach dem Vorgang der Tragiker, die eine also in der Jugend des Aeschylos, die andere mit dem Auftreten des Sophokles aufgenommen und die Kosten dafür, wie bei der Tragödie, in das Staatsbudget eingestellt worden.

Ebenso gibt sich die „Verstaatlichung“ der Komödie darin zu erkennen, dass in nicht genau zu bestimmender Zeit, jedenfalls aber nach Einführung der Choregie für die Tragödie, auch für sie die wohlhabendsten Bürger der Reihe nach zur Chorausrüstung herangezogen wurden. Während aber der tragische Chor bei einer Tetralogie aus fünfzig, seit Sophokles bei der Einzeltragödie aus je fünfzehn Choreuten bestand, zählte der komische Chor von Anfang an vierundzwanzig Personen und gruppierte sich demnach in Reihen von vier zu sechs oder in Gliedern von sechs zu vier Choreuten (vgl. S. 317). War der Komödienchor in der Regel durch das vom Beschauer aus rechts liegende Thor in der Orchestra angelangt, so pflegte er sich an der Thymele in zwei mit einander zugewandtem Gesicht gegenübertretende Hälften zu teilen. Gelegentlich wurden aus dieser Hauptmasse noch die für einen etwaigen zweiten Chor nötigen Choreuten entnommen, wie z. B. in den „Fröschen“ des Aristophanes, wo der kaum sichtbare Froschchor gewissermassen als Ableger des Hauptchores der Mysten betrachtet werden darf.

Die äussere Gestalt der attischen Komödie, so wie wir dieselbe aus Aristophanes kennen, stimmt im grossen und ganzen mit dem Grundschema der Tragödie überein. Auch sie beginnt mit einem die Handlung einleitenden Prolog, gewöhnlich in der Form eines Dialogs, lässt dann das Einzugslied des Chores, die Parodos, folgen und zeigt auch im weiteren Verlauf der Handlung den gleichen Bau, wie die Tragödie, indem grössere Szenengruppen (Epeisodien) durch Chorgesänge (Stasima) eingerahmt werden. Ganz eigenartig und der attischen Komödie charakteristisch erscheint aber die etwa in der Mitte des Stückes angebrachte Standrede des Chores an die Zuschauer, die von dem Hintreten desselben vor das Publikum den Namen Parabase erhalten hat. Wie schon oben kurz angedeutet, haben wir in diesem eigentümlichen Spottlied den Keim und ursprünglichsten Bestandteil der Komödie zu suchen. Darauf deutet ebenso der Inhalt wie die Form desselben. Wie nämlich das alte beim Umzug durch den Gau gesungene Phallophorenlied zunächst ein gewöhnlich wohl in zwei Strophen (Strophe und Gegenstrophe) gegliedertes, mit Anrufungen

des Gottes beginnendes Loblied auf Dionysos war, an dessen Strophen sich dann ebenfalls korrespondierend einige Spottverse (ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα) anschlossen, so bildet auch bei der Parabase der Komödie die Strophe und Antistrophe des Bakchosliedes mit den sich an sie anschliessenden Kouplets des Chorführers in trochäischem Versmass den eigentlichen Kern dieses grossen Chorkonglomerates, vor den sich mit der Zeit noch drei weitere Teile, nämlich ein kurzes selbständiges Einzugsliedchen, eine ausgeführtere meist litterarisch-kritische Expektoration des Dichters in anapästischen Tetrametern (die später im engeren Sinne sogenannte Parabase) und endlich im Anschluss an diese öfter noch ein längeres System, daher πνῖγος genannt, vorschoben. So erscheint die Parabase bei Aristophanes mit folgenden sieben Teilen: 1. Einzugslied; 2. und 3. die eigentliche Parabase in anapästischen Tetrametern nebst dem Pnigos; 4. Anrufung des Gottes (Strophe); 5. Spottverse des Chorführers in Trochäen (ἐπίρρημα); 6. Anrufung des Gottes (Gegenstrophe) und im Anschluss daran 7. zweites Couplet des Chorführers (ἀντεπίρρημα). Losgelöst von der übrigen Handlung der Komödie scheint sie nur da, an den Ursprung dieser selbst zu erinnern und der Spottsucht des Dichters noch einen Tummelplatz zu schaffen, auf dem er sich völlig unbeengt herumtreiben könne. Aber der Dichter spricht ja auch sonst aus jeder Zeile dieser subjektivsten Gattung der griechischen Poesie. Der Unterschied ist nur der, dass, während er dort, wie es die Gelegenheit gibt, Hiebe austeilt, er hier den Augenblick wahrnimmt, den Zuhörern seine politische oder künstlerische Meinung mit lächelnder Miene aber ernstester Grundstimmung im Zusammenhang vorzutragen. Natürlich war das nur so lange möglich, als in Athen unbedingte Redefreiheit herrschte; und da die Parabase ja in der Ökonomie der eigentlichen Komödienhandlung entbehrlich ist, gab es sich bei zunehmender oligarchischen Tendenz oder gar später, als ein Mann über Athen gebot, ganz von selbst, dass sie innerlich zahmer, äusserlich kürzer wurde, bis sie endlich in der neueren Komödie ganz verschwand. Der Sinn dafür war auch dahin; man wollte verwickelte Handlungen und keine Reflexionen mehr. Trotzdem liegt der Hauptgrund ihres Verschwin-

dens in den oben angedeuteten politischen Wandelungen; und der gelehrte Platonios trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er sagt: „Die Komödie, die eine Parabase hat, wurde in Zeiten gespielt, wo das Volk herrschte.“

Aristoteles unterscheidet in der Übersicht über die Entwickelung der dramatischen Kunst bei den Griechen nur zwischen der Komödie mit und ohne Chor, während man in neuerer Zeit in der Regel drei Entwickelungsstadien annimmt und demgemäss die ältere (bis Aristophanes inkl.), mittlere (bis zur Zeit Alexanders des Grossen) und neuere (bis 250 v. Chr.) Komödie unterscheidet.

Von jener ersten Epoche sind nun ausser elf Stücken des Aristophanes nur Komödientitel und recht spärliche Bruchstücke erhalten, und namentlich die ersten Jahrzehnte derselben von Susarion bis zum Auftreten des Chionides liegen in völligem Dunkel. Sehr möglich, dass unter der Herrschaft der Peisistratiden die Komödie überhaupt keinen Schritt vorwärts gemacht hat und dass Chionides, der Zeitgenosse des Aeschylos, wirklich den ihm von Aristoteles gegebenen Ehrennamen, der älteste attische Komiker zu sein, dadurch verdient hat, dass er seine Komödien schriftlich aufgezeichnet und, was Voraussetzung dazu ist, eine zusammenhängende komische Handlung derselben erfunden hat. Wenn unter seinen Stücken „Helden“, „Bettler“ und „Perser“ vorkommen, so scheint das darauf schliessen zu lassen, dass er wie Epicharmos seine Stoffe teils in den Mythen, teils im Alltagsleben fand. Von seinem jüngeren Zeitgenossen, dem um 460 v. Chr. blühenden Magnes aus Ikaria, würde uns schon die stattliche Zahl seiner (elf) Siege zwingen Gutes zu denken, auch wenn wir nicht durch Aristophanes wüssten, dass er namentlich im Erfinden von Chormasken gross gewesen sei.

Wie nun schon bei den oben genannten beiden Dichtern wohl neben den Mythen- und Alltagsstoffen politische Anspielungen nicht gefehlt haben mögen, so nahm diese Richtung vom Beginn der Perserkriege bis zur Ausgestaltung der Demokratie unter Perikles immer mehr das Interesse der Athener und die besten Kräfte für sich in Anspruch, so dass man mit vollem Recht diese

politische Komödie als attische Komödie bezeichnen durfte. Aber es darf nicht vergessen werden, dass neben derselben und nur zeitweise durch deren glänzende Leistungen verdunkelt jene andere Richtung herging, die sich an der komischen Ausgestaltung vorhandener Mythenstoffe oder erfundener Handlungen genügen liess und die, als die politische Freiheit und damit auch das Interesse am politischen Leben erstorben war, in der mittleren und neueren Charakterkomödie ihre Wiederauferstehung feiern sollte, während die aus dem Gebiet des reinen Humors stark in das Gebiet der Satire übergreifende, von den Attikern rasch zu auffallender Blüte gebrachte politische Komödie aus den oben angeführten Gründen ebenso rasch wieder in sich zusammensinken musste, um bis heute nicht wieder zu erstehen.

Es war nur natürlich, dass in jener Übergangszeit bis zur, wenn wir so sagen dürfen, rücksichtslosen Ausgestaltung der altattischen politischen Komödie durch Kratinos, Eupolis und namentlich Aristophanes die Komödiendichter sich je nach augenblicklicher Stimmung und politischer Lage ihrer Vaterstadt abwechselnd in unpolitischen und politischen Komödien versuchten; und in der That weisen die über hundert erhaltenen Komödientitel teils auf Stücke jener, teils auf solche dieser Gattung hin.

Es würde die Grenzen dieser Übersicht weit überschreiten, wenn wir uns darauf einlassen wollten, mit den verschiedenen vor Aristophanes schaffenden Komödiendichtern genauere Bekanntschaft zu machen — sofern diese überhaupt aus Komödientiteln und zerstreuten, völlig zusammenhanglosen Notizen möglich wäre. Wir nennen hier nur als die bekannteren den Schauspieler des noch berühmteren Kratinos, Krates, von dem Aristoteles rühmt, dass er die blosse Spottsucht aufgegeben, d. h. wohl schon etwas mehr als seine Vorgänger an Gestaltung einer komischen Handlung gedacht habe, den phantasievollen Pherekrates und den vorwiegend politische Komödien dichtenden konservativ strengen Telekleides aus Athen. Während diese drei Genannten sich in ihrer Manier mehr an den realistisch derben Kratinos anschlossen, hielten es dagegen Phrynichos und Platon, letzterer vorzugsweise in nichtpolitischen Komödien, mit Eupolis und seiner Art.

Der Athener Kallias aber mag uns als schlagendes Beispiel dafür gelten, dass selbst in dieser hochgebildeten Stadt Geschmacksverirrungen der absonderlichsten Art vorkommen konnten. Lässt derselbe doch in seiner „grammatischen Tragödie“ die vierundzwanzig Buchstaben des ionischen Alphabets den komischen Chor bilden und diesen sämtliche Konsonanten mit den Vokalen zu folgenden antistrophisch geordneten Wortbildungen vereinigen:

βῆτα ἄλφα βα, βῆτα εἶ βε,
βῆτα ἦτα βη, βῆτα ἰῶτα βι,
βῆτα οὖ βο, βῆτα ὖ βυ, βῆτα ὦ βω u. s. w.

Weit bedeutender als die seither Genannten waren aber die auch im Vorhergehenden schon mehrfach gelegentlich erwähnten beiden Dichter, die Horaz in der berühmten Stelle der Satiren (I, 4, 1 ff.)

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
Atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
Si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,
Quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.

in gleicher Linie neben dem berühmtesten der Gattung nennt, die Athener Eupolis und Kratinos. Die beiden stellen, wenn man ihren Zeitgenossen Aristophanes in die Mitte nimmt, die Entwickelung der Komödie ähnlich dar wie Aeschylos, Sophokles und Euripides diejenige der Tragödie. Dem gewaltigen Aeschylos entspricht der herbe Kratinos, dem philosophisch gebildeten und rhetorisch geschulten Euripides der elegante, wie sein Gegenüber düstere Eupolis, und Aristophanes steht wie Sophokles in der Mitte der Entwickelung.

Kratinos, des Kallimedes Sohn, dessen Lebenszeit zwischen 520 und 423 v. Chr. zu fallen scheint und der demnach, wenn dieser Ansatz richtig ist, siebenundneunzig Jahre alt wurde und, was verwunderlicher, noch kurz vor seinem Tode aufgetreten ist, scheint den Namen „Öffentliche Geissel“, den ihm seine Mitbürger gegeben, nicht unverdient getragen zu haben. Nicht nur

dass er allgemeine Missstände vor das Forum seiner Komödie zog; er scheute sich nicht, wie später Aristophanes, einzelne Männer, deren Thätigkeit ihm gefährlich schien, direkt anzugreifen, wie er denn den Perikles in seinen 440 v. Chr. aufgeführten „Thrakerinnen“ hart mitgenommen haben soll. Wahrscheinlich hing mit derartigen Ausschreitungen, aus denen wir die bedenkliche Gewalt der Komödie erkennen können, das freilich nur ein paar Jahre aufrecht erhaltene Verbot, lebende Personen auf der Bühne zu nennen, zusammen. Erst als älterer Mann beginnend Komödien zu dichten, trat er noch öfter mit dem viel jüngeren Aristophanes in die Schranken und gewann noch in seinem 97. Lebensjahre mit seiner „Flasche“, in der er sich selbst als Trunkenbold auf die Bühne brachte und von seiner Frau, der Komödie, wegen Untreue und allzugrosser Neigung zu der neuen Geliebten, eben der Flasche, anklagen liess, über des Aristophanes „Wolken“ zu dessen grösstem Schmerz den Preis. Wenn auch von einer wohlberechneten dramatischen Ökonomie bei ihm nicht die Rede sein kann, so wurde doch seine Geschicklichkeit in der Ausnutzung des Stoffes zu lächerlichen Situationen und seine komische Kraft gerühmt; und da er schon drei Schauspieler verwendete, mag es in seinen Komödien auch an äusserer Abwechselung nicht gefehlt haben.

Eleganter, einschmeichelnd anmutig, aber weniger Herr der drastischen Komik, wenn auch im Gebrauche der unflätigsten Wörter durchaus nie verlegen, hat der schon in jungen Jahren auftretende Eupolis, wie es scheint, noch mehr als Kratinos das politische Moment in seinen Komödien hervorgekehrt. Bei Kratinos waltete neben der Satire der behagliche Humor; Eupolis aber, der, ein ernster Aristokrat, die Komödie aus Theorie als Geissel verderbter Zustände und schlechter Staatsmänner betrachtet, hat dieselbe denn auch gründlich benutzt, seine Meinung herauszusagen. So wendet er sich in seinen „Tauchern“ gegen den Alkibiades; in dem „Marikas“ greift er den Demagogen Hyperbolos an; die gute alte Zeit findet in dem „Demen“ ihre Verherrlichung; das, später oder vielleicht früher auch von Aristophanes in den „Babyloniern“ verteidigte Recht der Bundesgenossen in den

„Städten“ seine Begründung. Dass er übrigens auch burlesker Laune fähig war, beweisen seine „Ziegen“, in denen ein Ziegenhirt von einem in Bockstrillern wohlerfahrenen Musiker unterrichtet wird.

Von allen diesen, fast ausnahmslos in Athen entstandenen Werken, ist so gut wie nichts erhalten. Um so bedeutungsvoller ist für uns die Hinterlassenschaft des grössten unter den antiken Komödiendichtern, des Aristophanes.

24. Kapitel.

Aristophanes.

Aristophanes ist unstreitig eins der merkwürdigsten Dichterindividuen aller Zeiten. Aristokrat von echtestem Gepräge und Verächter der modernen sophistischen Aufklärung, und dabei doch stets bereit, sich an das Volk zu wenden und die Freigeister mit ihren eigenen Waffen zu bekämpfen, Verehrer der alten guten Zeit und selbst zum Erschrecken vertraut mit der Unsittlichkeit seiner Landsleute, ein Lobreder des Aeschyleischen Stils und in seiner eigenen Wort- und Verskunst den von ihm so sehr geschmähten Euripides übertrumpfend, der nüchternste Realist und zugleich der phantasievollste Poet, den Griechenland wohl je besessen, erscheint auch er, wie Euripides, nur nach einer anderen Richtung hin, ein charakteristischer Typus seiner politisch und religiös untergrabenen und doch geistig so reichen, ja geradezu glänzenden Zeit.

Nicht mit Unrecht hat man sein litterargeschichtliches Verhältnis zu Kratinos, dessen Art er vorwiegend fortgebildet zu haben scheint, mit demjenigen des Sophokles zu Aeschylos in Vergleich gezogen. Aber während es seinem Doppelgänger auf dem Gebiete der Tragik vergönnt war Werke hinzustellen, die wir noch jetzt

als Muster, als klassisch, bezeichnen dürfen, trägt seine Dichtung zu sehr einen landschaftlichen und, wie dies bei der politischen Komödie freilich selbstverständlich ist, temporären Charakter, um heute noch allgemein anzumuten, ja nur verstanden zu werden. Und dies ist vom rein künstlerischen Standpunkt um so mehr zu bedauern, als Aristophanes zweifellos in seiner Dichtungsgattung das Höchste geleistet hat, indem er dem bei seinen Vorgängern noch stark überwiegenden Spott und Hohn durch dessen Einführung in eine wirklich komische Handlung erhöhtes Interesse zu verleihen und sich durch die geniale Behandlung der von ihm herangezogenen Zeitfragen, durch die durchdachte Komposition und eine geradezu erstaunliche Gewandtheit in der Benutzung der Sprache als echten Dichter zu bewähren verstanden hat.

Geburts- und Todesjahr sind nicht mehr zu ermitteln; doch mag es sich der Wirklichkeit ziemlich nähern, wenn man seine Lebenszeit zwischen 446—376 v. Chr. ansetzt. Demnach hat Aristophanes noch als Jüngling den Perikles gesehen nnd den Anfang des peloponnesischen Krieges erlebt. Da er es zunächst nicht wagte, unter seinem eigenen Namen mit Komödien in die Schranken zu treten, erschien sein erstes gegen verkehrte Jugenderziehung gerichtetes Stück „Die Schmauser“ 427 unter dem Patronat eines gewissen Philonides; ebenso die 426 aufgeführten „Babylonier“, in welchen er den von Athen gedrückten Bundesgenossen zu ihrem Rechte verhelfen wollte, wie die 425 gespielten, die allgemeine Friedenssehnsucht aussprechenden „Acharner“, das älteste der uns erhaltenen Stücke, unter dem Namen des Schauspielers Kallistratos. Nun glaubte aber der junge unterdessen wohl schon ziemlich bekannt gewordene Dichter die Maske, hinter der er sich seither versteckt, fallen lassen zu dürfen und griff in seinen „Rittern“, von den wirklichen Rittern, seinen Parteigenossen, moralisch unterstützt, das Demagogentum des reichen Kleon, den er als paphlagonischen, seinen Herrn, den alten Demos, beherrschenden Sklaven zeichnete und selbst spielte, so rücksichtslos an, dass ihn, einer Legende zufolge, der Angegriffene nicht nur ξενίας d. h. wegen unberechtigter Aufführung des Stückes angeklagt, sondern auch körperlich gemassregelt haben soll. In dem

darauf folgenden Prozess siegte Aristophanes durch den Nachweis, dass er Bürger aus dem Gau Kydathena und folglich berechtigt sei, Dramen einzureichen; die Schläge hat er einstecken müssen. Von nun an behandelte er politische Angelegenheiten etwas vorsichtiger und legte sich einstweilen auf das philosophische Gebiet, um in den 423 aufgeführten „Wolken" einen Hauptschlag gegen die Sophisten und leider auch den Sokrates zu führen. So viel er selbst auf das Werk hielt, es war mit seinen feinen Anspielungen selbst einem athenischen Publikum zu hoch gehalten und fiel gegen die lustige „Flasche" des alten Kratinos durch. Aber eine Niederlage forderte den Unermüdlichen nur zu neuer Thätigkeit heraus. Schon im folgenden Frühjahr 422 war er wieder mit seinen die Prozesssucht der Athener köstlich geisselnden „Wespen" auf dem Plan, und die burleske Art, in welcher er 421 im „Frieden" die allgemeine Sehnsucht nach einem Abschluss der Feindseligkeiten zwischen Athen und Sparta wiedergab, stellte der Frische und dem Reichtum seiner Phantasie ein glänzendes Zeugnis aus.

Alle aus der Zeit nach dem Frieden des Nikias stammenden Stücke tragen ein entschieden friedlicheres Gepräge als die fünf ersten der uns erhaltenen Aristophanischen Komödien. Aus guten Gründen. Zunächst darf wohl daran erinnert werden, dass die brausende Jugendzeit des Dichters nun doch vorbei war und allgemach einer beschaulichen Ruhe wich. Dann veränderten sich aber auch die politischen Verhältnisse recht bedeutend. Zunächst trat der genial leichtfertige Alkibiades immer mehr hervor, um dann plötzlich seiner Vaterstadt durch die Flucht nach Sparta den ärgsten Schimpf anzuthun; in Athen aber entfalteten die aristokratischen Klubs eine von Tag zu Tag eifriger werdende Thätigkeit im Sinne einer Verfassungsrevision, bis das wiederum mit durch Alkibiades' Schuld erschienene Unglück von 404 v. Chr. zunächst die Oligarchie in unangenehmster Gestalt und infolge des natürlichen Gegenschlages wieder die Demokratie brachte, die aber doch nicht mehr die Demokratie aus der Glanzzeit des Perikles war. In diesen Jahren furchtbarster Spannung und Gärung musste selbst der freieste Mund in Athen, und dies war unstreitig Aristophanes,

sich Fesseln anlegen, auch wenn seine mit den oligarchischen Bestrebungen sich berührende Richtung ihm nicht aus allgemein politischen Gründen Schweigen oder wenigstens Vorsicht geboten hätte. Daher fehlt es den späteren Komödien des Dichters zwar nicht an schlagendem Witz, höchst komischen Situationen und beissender Satire, aber das eigentlich politische Element tritt mehr und mehr zurück und der Dichter, der durch diesen Zwang sich dem rein Poetischen unbestreitbar nähert, hat nun seine Freude daran, entweder, wie in den „Vögeln“ die luftige Projektenmacherei gar mancher seiner Landsleute an den Pranger zu stellen, oder, wie in der „Lysistrate“, der „Thesmophorienfeier“ oder der „Frauenversammlung“ wider die Frauenemanzipation loszuziehen oder endlich, wie in den „Fröschen“, eine furchtbare litterarische Kritik zu üben. In dem 388 v. Chr. in umgearbeiteter Gestalt zum zweiten Male aufgeführten „Plutos“ scheint der Dichter die Schneidigkeit seiner Jugend ganz eingebüsst zu haben, und es ist nicht unmöglich, dass dies überhaupt sein letztes Stück war. Man müsste denn gerade annehmen, dass die Komödien „Kokalos“ und „Aeolosikon“, mit denen sein Sohn Aratos bald nach 388 v. Chr. debütierte, vorwiegend s e i n Werk gewesen seien.

Von den vierundvierzig oder gar vierundfünfzig dem Aristophanes im Altertum zugeschriebenen Komödien besass Athenäus im dritten Jahrhundert n. Chr. noch vierzig, während uns noch elf erhalten sind, zu wenige, um die ungeheure Phantasie des Dichters nur einigermassen zu würdigen, aber immerhin genug, um seine Dichtmethode, seinen politischem Charakter, ja selbst seine poetische Entwickelung verfolgen und verstehen zu können. Wir gehen diese erhaltenen Stücke in der Folge ihrer Entstehungszeit durch, verweilen aber eingehender nur bei den vier berühmtesten derselben.

Schon das älteste der erhaltenen Stücke, die noch unter dem Namen des Kallistratos 425 aufgeführten und mit dem ersten Preis gekrönten „A c h a r n e r“ sind ein vollgültiges Zeugnis für die Genialität ihres Verfassers. Benannt nach dem Chor der Kohlenbrenner aus dem attischen Dorfe Acharnae, deren kriegerische

Stimmung im Gegensatz zu der Friedenssehnsucht des von seinem Gütchen nach Athen geflüchteten Bürgers Dikaiopolis die Grundmotive des Stückes abgibt, deren Entwickelung schliesslich auf die Ausgleichung dieser Gegensätze hinausgeht, ist dieses Gedicht ein mächtiger Friedensruf, der nach der nun fünfjährigen Dauer des unseligen Krieges zwischen Athen und Sparta gewiss Hunderten, wenn nicht Tausenden aus der Seele gerufen war; zugleich aber auch ein Stück „vom Tag“ im eigentlichsten Sinne des Wortes und schon darum gewiss von durchschlagendem Erfolg begleitet. Der Inhalt der Handlung ist nach seinen Hauptzügen folgender: Da die Athener noch immer keinen Frieden mit Sparta schliessen wollen, sendet Dikaiopolis den Heros Amphitheos auf eigene Faust zu den Spartanern, mit diesen einen Sonderfrieden abzuschliessen. Amphitheos kehrt bald mit drei Krügen zurück, welche verschiedene Friedenssorten enthalten, einen auf fünf, einen auf zehn, einen auf dreissig Jahre. Dikaiopolis nimmt ohne Zaudern den letzteren an. Wie er nun auf seinem Gütchen das Friedensfest feiern will, wird er von den durch die Spartaner höchst übel behandelten und daher noch sehr kriegswütigen Acharnern angefallen. Aber er weiss sich zu helfen. Rasch bittet er sich aus dem tragischen Kleiderschrank der Athener einige wirksame Kostümstücke aus, und nachdem er sich so genügend ausstaffiert, bringt er die eine Hälfte des Chores auf seine Seite, und die andere, die sich den kriegslustigen Feldherrn Lamachos zu Hilfe holt, gibt endlich auch bei, so dass die nun folgende Parabase als Friedensempfehlung harmonisch den seitherigen Gang der Handlung abschliesst. Die zweite Hälfte der Komödie stellt dann in verschiedenen Szenen den Gegensatz des einen Friedensmarkt abhaltenden und zu guter letzt beim Kannenfest gehörig zechenden Dikaiopolis und des hungernden und schliesslich elend verwundet aus dem Kriege heimgebrachten Lamachos in höchst phantasievoller Weise dar: zugleich ein Loblied auf den Frieden, wie es anschaulicher und eindringlicher nicht gesungen werden kann. Dass der Dichter sich dabei mit souveräner Laune über Zeit und Raum hinwegsetzt und die im Herbst beginnende, im Frühjahr endigende Handlung bald auf der Pnyx, bald auf dem Gut des Dikaiopolis, bald beim Kannenfest spielen lässt,

wollen wir ihm nicht verübeln, aber zur Charakterisierung dieser Art von Komödie nicht unerwähnt lassen.

An den Lenäen des Jahres 424 v. Chr. war der schlagfertige Dichter schon wieder mit einem neuen Stücke auf den Plan, brachte es, diesmal unter seinem Namen, zur Aufführung und errang damit den ersten Preis. Es waren die „Ritter“, in denen er seinen schon früher gelegentlich mitgenommenen politischen Gegner Kleon mit einem Hagel der furchtbarsten Pfeile des Spottes und Hohnes überschüttete. Kleon war damals in der Volksversammlung unbestritten der erste Mann, wie er denn, gerade aus diesem Angriff des Komödiendichters zu schliessen, auch ein keineswegs unbedeutender Politiker war; und es gehörte wahrlich Mut dazu, in diesem Prototyp antiker Demagogen diese ganze gefährliche Zunft mit solcher Rücksichtslosigkeit anzugreifen, ja, wie es Aristophanes that, den „Paphlagonier“, dessen Maske kein Maskenmaler herzustellen wagte, selbst zu spielen. Müssen wir so auf der einen Seite den Mut des übrigens von den Aristokraten — eben den „Rittern“ — moralisch wie thatsächlich durch Mitwirkung einiger junger Adligen im Chor unterstützten Dichters anerkennen, so darf auf der andern Seite nicht verschwiegen werden, dass der rein politische, durchaus bissige Inhalt der Komödie dem poetischen Gehalt derselben einen gewaltigen Eintrag thut. Von Phantasie ist darin so gut wie nichts zu verspüren, eigentlich dramatische Handlung ist ebensowenig vorhanden und der Inhalt im Vergleich mit anderen Stücken des Dichters dürftig.

Die Handlung dreht sich im ganzen darum, dass zwei Haussklaven (darunter sind die beiden Feldherrn Nikias und Demosthenes zu verstehen) des alten Demos (das ist: des athenischen Volkes) über den Oberknecht, den Paphlagonier (Kleon) gar manches zu klagen haben und überlegen, wie sie ihn aus der Gunst des Herrn verdrängen können. Sie entdecken Orakelsprüche, aus denen hervorgeht, dass ein Wursthändler ihn ausstechen werde, und nachdem sie den letzteren in der Person des Agorakritos gefunden zu haben glauben, lassen sie die beiden wie eifersüchtige Hunde auf einander los. Nachdem der Wurst-

händler den Paphlagonier wirklich schon vor dem Rate besiegt hat, bescheidet der alte Demos die beiden zum entscheidenden Turnier auf die Pnyx, d. h. vor das athenische Volk. Auch hier erwirbt sich der Wursthändler rasch durch weiche Polster, die er seinen Zuhörern unterschiebt, deren Gunst; eine Masse von herbeigeschleppten Orakelsprüchen entscheidet ebenfalls für ihn; und wie endlich bei der Wettbewirtung des Demos durch die beiden der Wursthändler seinen Gegner überführt, dass dieser die besten Bissen für sich behalten, ist es mit dessen Stellung vorbei. Der Wursthändler wird Obersklav, der Paphlagonier muss sich in Zukunft als Wursthändler am Thor hinstellen; der alte, durch den Wursthändler jetzt jung gebackene oder gesottene Demos aber erscheint am Schluss in der Tracht der Marathonskämpfer d. h. der guten, alten Zeit, die, wie der Dichter vielleicht ahnungsvoll phantasiert hat, eben nur dadurch wieder herbeigeführt werden könnte, das die Demokratie durch die Ochlokratie beseitigt wird und diese von selbst wieder zur Aristokratie zurückkehrt.

Die berühmteste und in mancher Hinsicht merkwürdigste unter den Komödien des Aristophanes sind aber die „Wolken“, die nicht bloss dadurch ihre eigentümliche Bedeutung bis auf diesen Tag erhalten haben, dass in ihnen der damals grösste Philosoph Griechenlands auf die Bühne gebracht und in der schärfsten Weise angegriffen worden, sondern auch weil hier der die Welt in zwei Heerlager spaltende Gegensatz zwischen Glauben und Wissen zum erstenmal dramatisch behandelt worden ist. Der Dichter kämpft für den alten Glauben, als dessen gefährlichste Gegner ihm die Sophisten, an ihrer Spitze Sokrates, erscheinen und deshalb persifliert er ihr Gebahren bei der Behandlung naturwissenschaftlicher Fragen wie rechtlicher Verhandlungen und ihren gefährlichen Einfluss auf die Jugenderziehung, der damals in mancher Familie die alten Bande der Pietät thatsächlich gelockert haben mag. Insofern nun Aristophanes die Entsittlichung des Familienlebens zum Ausgangspunkt und Grundmotiv unserer Komödie nimmt, entfernt er sich um einen bedeutenden Schritt von der seitherigen rein oder doch sehr vorwiegend politischen

Richtung und schlägt einen Weg ein, welcher schnurgerade auf die Familienkomödie hinaus führte.

Die „Wolken“ wurden im Frühling 423 v. Chr. aufgeführt und erhielten im Wettkampf mit der „Weinflasche“ des Kratinos und dem „Konnos“ des Ameipsias den dritten Preis, d. h. sie fielen durch. Dies musste für Aristophanes um so empfindlicher sein, da er erst im Jahre vorher mit den „Rittern“ gesiegt hatte und Gründe zu haben glaubte, die „Wolken“ für sein bestes Stück zu halten. Unentmutigt schritt der Dichter nun zu einer Neubearbeitung, die er vielleicht schon im Jahre 422 v. Chr. auf die Bühne gebracht hat und in der wir wohl das Original der uns vorliegenden Fassung des Stückes erkennen dürfen. Wie es dieser Neubearbeitung, wenn sie wirklich aufgeführt worden, ergangen ist, wissen wir nicht; doch mögen dieselben Geister, welche die erste Bearbeitung zu Fall gebracht, wohl auch noch unheilvoll über der zweiten geschwebt haben. Die ungenierte Art, mit welcher der Dichter sich über die eigentümlich demokratisch-oligarchische Mischung gewisser Kreise der athenischen Bürgerschaft ausgelassen hatte, mag ihm nicht weniger Gegner heraufbeschworen haben, als die immerhin eigentümliche Thatsache, dass der erbittertste Gegner Kleons plötzlich von Kleon schweigt, ja eine kleine Schwenkung nach dessen Seite hin machte, so dass die „Wolken“ in gewissem Sinne als charakterlose Palinodie der „Ritter“ betrachtet werden konnten.

Die Szene der in tiefer Nacht beginnenden Handlung zeigt links ein offenes, rechts ein verschlossenes Haus. In dem Hause links liegen der Bürger Strepsiades, sein Sohn Pheidippides und ein paar Knechte zu Bette. Strepsiades, der nicht schlafen kann, lässt sich von einem Knecht sein Wirtschaftsbuch reichen; und wie er nun beim Zusammenzählen der Posten bemerkt, dass die Pferdeliebhaberei seines Sohnes ihm doch etwas stark ins Geld reisst, kommt ihm der Einfall, mit diesem in die benachbarte Denkanstalt des Sokrates zu gehen, wo man ja, wie er gehört hat, Schulden in Vermögen zu verwandeln lernen soll. Er weckt also seinen Sohn; aber dieser, der mehr von der Art seiner aristokratischen Mutter als seines bäurischen Vaters im Blute,

den Sport im Kopfe und dazu eine sehr leichtfertige Ansicht von Schulden hat, will vorläufig durchaus nicht darauf eingehen, sondern eilt schmollend zum „Onkel Megakles“ (ein Name, der jedem Athener oligarchische Erinnerungen wecken musste). So begibt sich denn Strepsiades allein an die Pforte der Denkanstalt. Ein Schüler öffnet ihm, nicht ohne ihn über seine unphilosophische Art zu klopfen tüchtig anzulassen. Dann aber eröffnet er dem staunenden Gassentreter einen Einblick in die tiefsinnigen Spekulationen des Meisters, der eben unter anderem die Beobachtungen über die Weite der Flohsprünge durch Erfindung von Wachspantöffelchen glücklich zu Ende geführt; zeigt ihm die in den wundersamsten Stellungen „denkenden“ Schüler und einige der neusten Lehrmittel und verweist ihn endlich an den in einem Hängekorb hoch in der Luft schwebenden „Er“, der sich auf Strepsiades' Bitte herableiern und den Ankömmling auf einem Denksopha niedersitzen lässt. Strepsiades' Schwur „Bei den Göttern!“, dass er dem Meister die Lehre reichlich vergüten wolle, entlockt diesem nur die ironische Bemerkung, dass die olympischen Götter nicht mehr existieren. Dagegen wendet sich der windige Weise an die Gottheiten, die er noch glaubt und die ihrem ganzen luftigen Charakter nach die beste persiflierende Versinnbildlichung der Sophistenphilosophie abgeben konnten: die Wolken. Diese, die Gebärerinnen luftiger Gedanken, nahen denn auch unter Blitz und Donner, wahrscheinlich als Frauengestalten, in weite Mäntel gehüllt, und belehren den bangenden Neophyten in prachtvollen Versen über ihr Wesen und ihre Gewalt. Er schwört, in Zukunft nur noch an das Chaos, die Wolken und seine Zunge zu glauben, und darauf gewährt ihm der Chor huldvoll die erbetene Gabe, „jedem im griechischen Land um hundert Meilen voraus zu sein“, eine Gabe übrigens, deren Trüglichkeit sich bald genug herausstellen soll.

Die bis dahin klar und regelmässig fortschreitende Handlung erfährt aber nun eine gewaltsame Unterbrechung durch die formell meisterhafte Parabase, in welcher der Dichter seiner Laune über andere Dichter und Politiker freien Lauf lässt und damit, nach moderner Auffassung, die Einheit seines Kunstwerks vollständig

zerstört, indem er uns unerbittlich aus der Illusion herauszwingt. Nach diesen 110 Versen setzt sich die Handlung fort. Sokrates bemüht sich vergeblich mit seinem ungelehrigen Schüler, der, wenn von Massen die Rede, nur an Korn- oder Weinmasse denkt und überhaupt alles verkehrt anpackt, die schon vorher begonnenen Denkübungen fortzusetzen und schickt ihn endlich weg. Dafür bringt dieser seinen Sohn Pheidippides, der unterdessen die Scheu vor dem Philosophen abgelegt hat. Vor ihm produzieren sich, wohl auf des Weisen heimliche Veranlassung, die gerechte und die ungerechte Rede (der ἥττων und κρείττων λόγος der Sophisten), die, wie zwei Kampfhähne in Körben auf die Bühne gebracht, zugleich als Vertreter der alten und der neuen Zeit einander anfallen. Die Verse dieses Kampfdialogs sind zum Teil von einer geradezu berückenden Schönheit, die wir selbst aus der — übrigens vortrefflichen — Übersetzung Droysens noch herausspüren. So, wenn der Gerechte das Lob der alten Zeit singt:

Dar stell' ich demnach, wie es früherer Zeit mit der Kindererziehung bestellt war,
Da, Vertreter des Rechts, ich in Flor noch stand, und Ernst und Bescheidenheit herrschte.
Vor allem, da war niemals das Geschrei trotzköpfiger Kinder zu hören;
Fein ehrbar sah man die Kleinen des Orts miteinander am Morgen die Strasse
In die Kitharaschule mit luftigem Kleid, wenn der Schnee auch stöberte, wandern.
Hier lehrte sodann sie der Meister, erzürnt, wenn die Schenkel sie kreuzten, ein Kraftlied,
Bald „Pallas, du Städtebewältigerin", bald „Fernhintönende Leier",
Im gehaltenen Ton, im gemessenen Takt, wie die Väter vor Zeiten gesungen.
Wenn da einer zu beifallssüchteln begann, Ausweichungen sang und Kadenzen,
Wie man jetzt sie beliebt nach Phrynis' Manier, Solfeggienschnörkelgeziere,
Dann gab es sogleich mit dem Röhrchen den Lohn, da die heilige Kunst er entweihte.

Und wenn sein Zuhörer sich seinen Lehren fügen will, dann, verheisst ihm die gerechte Rede: wirst du nicht ein Schwächling,

Kraftstrotzend vielmehr und im fröhlichen Blühn der Gesundheit weilen im Ringhof,
Nicht zungengewandt, schulphrasenberedt auf dem Markt wie die heutige Jugend,
Nicht ohrengezaust mit Verläumdergebell in Bettelhallunkenprozessen,
Nein, nein, in dem Hain Akademos wirst du im friedlichen Schatten des Ölbaums
Lustwandeln, gekränzt mit dem Schilfe des Bachs, an dem Arm des verständigen Freundes,
In des Geisblatts Duft, in der Musse Genuss, in der silbernen Pappeln Umlaubung,
In des blühenden Frühlings Luft, wenn sich still zuflüstert Platane und Ulme.
Wenn du dem nachkommst, was ich dir empfahl,
Und mit treuem Bedacht es dem Sinne einprägst,
Stets hast du dann, Sohn,
Vollkräftige Brust, frischblühende Farb',
Breitschultrigen Wuchs u. s. f. (Droysen.)

Aber so schön sich auch die gerechte Rede (und was hier damit gleichbedeutend: die alte Zeit) verteidigt, die ungerechte ist noch zungengewandter und trägt den Sieg davon. Nun erscheint Strepsiades, dem vor seinen am Neumond anrückenden Gläubigern bangt, wieder an der Pforte der Denkanstalt, wo er seinen Sohn ausserordentlich vorgerückt findet. Der alte Pfiffikus hat aber von seinen Denkübungen doch auch so viel profitiert, dass er zwei wirklich auftretende Gläubiger mit philosophischer Frechheit verjagt. Zuletzt kommt er mit seinem Sohn in Streit und dieser prügelt den Alten nicht nur durch, sondern beweist ihm auch, dass er dazu alles Recht habe. Aus Rache zündet Strepsiades die Denkanstalt an; eine äusserst lebendige Szene, mit welcher die Posse wirkungsvoll abschliesst.

Aber, fragen wir, warum kommen am Schluss die Wolken ihrem Freund Sokrates nicht etwa mit einem kräftigen Regengusse zu Hilfe? Vielleicht, weil hinter den Wolken der Dichter selbst steckt, der den eingebildeten Sophisten durch die phantastische Umhüllung genarrt und nun, da dieser durch eigene Schuld in Unannehmlichkeiten kommt, seinem Schicksal überlässt. Denn der Haupt- und Grundgedanke der Komödie bleibt der Hass gegen

die Aufklärer, die Sophisten, und gegen denjenigen, welchen Aristophanes mit verzeihlichen Missverstand als ihr Haupt betrachtete, gegen Sokrates. Um gegen den Dichter nicht ungerecht zu werden, dürfen wir aber nicht vergessen, dass die „Wolken“ schon 423 v. Chr. geschrieben sind, in einer Zeit also, da die Eigenart des grossen Denkers noch nicht so energisch hervorgetreten sein mag als später. Dann war ja auch Sokrates im gewissen Sinne Aufklärer, wenn auch nicht in der Art eines Hippias u. s. w., und Euripides, Alkibiades seine Freunde. Endlich mag die kurze, gedrungene Gestalt mit dem Schmeerbauch, der aufgestülpten Nase und der weithin leuchtenden Glatze dem Komiker schon vom Gesichtspunkt der äusseren Bühnenwirkung zu einladend gewesen sein, als dass er ihn nicht als Vertreter der Sophistengesellschaft gewählt, und die aufdringliche Art, mit der Sokrates auf der Strasse Jeden anredete, musste den Aristokraten erst recht gegen ihn einnehmen. Von einer späteren Reue des Aristophanes weiss das Altertum nichts; und es ist nur eine sinnige, jedoch durchaus modern-humane Phantasie des Neugriechen Alexander Byzantios, wenn er in seiner Dichtung „Sokrates und Aristophanes“ den letzteren nach des ersteren Tode von Gewissensbissen gequält zu Platon eilen lässt, um zu hören, ob Sokrates ihm vergeben habe.

Merkwürdigerweise trat beim Komödienwettkampf des Jahres 422 v. Chr. Aristophanes gegen sich selbst in die Schranken, indem er unter dem Namen seines Freundes Philonides den gegen Euripides gerichteten „Proagon“, unter seinem eigenen die „Wespen“ zur Aufführung brachte. Jene nicht mehr erhaltene Komödie erhielt den ersten, diese, welche sich die Wut der Athener, in Gerichtssitzungen die Stunden zu vertrödeln, zur Zielscheibe gemacht, den zweiten Preis.

Das Stück stellt demnach in einer Reihe von höchst ergötzlichen Szenen die Heilung des alten Liebekleon, eines charakteristischen Verters des damaligen athenischen Volkes, von seiner Schwäche für Richterei durch seinen — gleich Pheidippides — etwas aristokratisch angehauchten Sohn Hasskleon dar. Zunächst macht der Alte ein paar vergebliche Versuche, den Vorsichtsmassregeln seines

Sprösslings zum Trotz, der ihn streng bewacht hält und durchaus nicht zum Gericht gehen lassen will, doch seinem Spleen zu fröhnen. Bald erscheint er im Kamin des Hauses, bald, ein komischer Odysseus, unter dem Bauch eines Esels, der zum Verkauf aus dem Haus getrieben werden soll: es hilft alles nichts, immer wird er von dem wachsamen Sohn und dessen zwei Trabanten zurückgehalten. Da kommen die alten Kameraden Liebekleons, dürre Gestalten, als Wespen maskiert, an dem Hause vorbei, ihren Freund zur Sitzung abzuholen. Schon rücken sie mit dem Stachel vor, diesen aus seiner eigentümlichen Haft zu befreien, da hält ihnen Hasskleon eine so eindringliche Rede über schlechte Besoldung u. s. w. der Richter, dass sie schliesslich völlig bekehrt und mit ihm ganz einverstanden sind, von der Richterei nicht mehr so viel zu halten als sie es seither gethan. Auch Liebekleon ist jetzt überzeugt und der schöne Vorschlag seines Sohnes, dass man in Zukunft ja alle streitigen Angelegenheiten im Haus als Rechtshändel behandeln könne, erfüllt ihn mit kindischer Frende. Alsbald werden zur Ausstattung der gedachten Gerichtshalle alle möglichen und unmöglichen Geschirre herbeigeschleppt und ein Prozess zwischen zwei Hunden eingeleitet, deren einer einen Käse gestohlen, ohne dem andern seinen Anteil von der Beute zu geben. Der Schluss der mit politischen Anspielungen gehörig gespickten, aber auch so schon an komischen Einzelheiten so reichen Verhandlung, dass sie Racine noch mit grossem Erfolg in seinen „Plaideurs“ verwenden konnte, ist der, dass Liebekleon infolge der List seines Sohnes denjenigen Hund, welchen er verurteilen will, freispricht. Der Vater ist nun selbst aus einem Liebekleon thatsächlich ein Hasskleon geworden, lässt sich daher von seinem Sohn bereitwillig in die feinere Bildung und Gesellschaft einführen, in der er sich zu guter letzt betrinkt. Ein komisches Ballet, bei dem der Alte einen alten Tanz aufführt, gibt dem Ganzen nicht nur einen heiteren Abschluss, sondern deutet wohl auch versteckt des Dichters Herzensmeinung an, dass dem athenischen Volk nur dann Heilung von den Schäden seiner Zeit beschieden sei, wenn es in gewissem Sinne zu seiner alten Art zurückkehre d. h. sich ermanne.

Wie in den „Wolken“ bildet auch in den „Wespen“ das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, die zugleich zwei verschiedene Strömungen im athenischen Leben darstellen, und die teilweise gelungene Bekehrung des einen zu den Ansichten des andern mit der deutlich durchscheinenden Tendenz, dass streng genommen beide auf dem Holzwege sind, das Grundmotiv der Handlung. Ist dies aus psychologischen Gründen erklärlich genug — denn die beiden Stücke liegen um kaum ein Jahr auseinander — so beweist es zugleich auch die Grenze, die der Phantasie selbst eines so genialen Dichters, wie dies Aristophanes doch unstreitig war, gesetzt ist.

Schon in den „Acharnern“ hatte der Dichter seinen Mahnruf nach Frieden ergehen lassen, ohne durchzudringen. In dem 421 v. Chr. aufgeführten „Frieden“ kommt er auf dasselbe Thema zurück. Die Lage von Athen fing an, verzweifelt zu werden. Kleon war vor Amphipolis gefallen; die Losbröckelung der Bundesgenossen machte erschreckende Fortschritte; die Kassen waren leer; die „schwere Not“ war da. Da stellte unser aristokratischer Dichter in seinem dramatischen Idyll gewissermassen von der Bühne herab den in der Agora seither nicht durchgedrungenen Friedensantrag; und diesmal wurde derselbe von seinen Mitbürgern angenommen, denn der bekannte Frieden des Nikias folgte der Darstellung unserer mit dem zweiten Preise bedachten Komödie in der That auf dem Fusse. Dieselbe stellt die Bemühungen des attischen Winzers Trygäos um Wiedergewinnung des von der Erde verschwundenen Friedens in ebenso phantastisch-burlesker, wie durch die Verständlichkeit der Symbolik eindringlicher Weise dar. Ihm erscheint es als das Beste, sich zur Erlangung dieses kostbaren Gutes direkt an die Götter zu wenden, und da kurz vorher Euripides in einer Tragödie den Bellerophon auf dem Pegasus gen Himmel hatte reiten lassen, wählte Aristophanes für seinen Bauer ebenfalls einen Ritt gen Himmel, nur dass dessen Rösslein kein Pegasus, sondern ein von zwei Knechten gefütterter kolossaler Mistkäfer ist. Von zwerchfellerschütternder Komik ist die Szene, wie sich der Mistjunker auf diesem wie ein Ross aufgezäumten Reitetiere in die Luft erhebt

und letzteres jeden Augenblick durch einen auf der Erde liegenden Misthaufen angezogen seine Bahnen ändern will.

Trygaios.

Ruhig, nur ruhig, nur sacht, mein Wurm!
Und steige mir nicht zu stürmischen Flugs,
Gleich anfangs stolz zu erproben den Mut,
Eh' warm du mir wirst, und die Sennkraft dir
Der Gelenke sich löst in der Fittiche Schwung!
Noch schnaube so toll, ich beschwöre dich, Wurm!
Und wenn du es nicht kannst lassen, so bleib
Nur lieber da unten in meinem Gehöft!
— — — — — — — — — — —
Was beginnst du? was gibt's? was beugst du dich so?
Mit den Nüstern dich so zur Kloake hinab?
Steig' kühn aufwärts, von dem Irdischen fort
Mit gebreitetem Flügel der Eile; zu Zeus
Hofburg fahr' grad' du hinein, wie du musst!
Und die Nase wend' ab von den Appartements
Und von jeglichem Mahl, wie jeder es macht!
(Hinabschauend.)
Mensch, Mensch da! was machst du, der du da was machst
Im Piräus links bei dem schlechten Quartier!
Du ermordest mich, mordest mich! gleich scharr's ein
Und häufle darüber 'nen Hügel zurecht,
Und pflanze zu Häupten Cypressen darauf,
Und spende mit Narden! denn fall' ich hinab,
Und breche den Hals, so wird für die That
Mit sieben Talenten das Chiische Volk*)
Mir gebüsst sub titulo podex!
O weh, mir wird so schlimm! ich sag' es nicht zum Spass!
Maschinenmeister, habe ja recht auf mich Acht! (Droysen.)

Glücklicherweise ist aber gerade in diesem kritischen Moment Trygäos beim Olymp angekommen. Während seines Flugs müssen wir uns die Szene sich verwandelnd denken, etwa so, wie im Schlussbild der Gounodschen Oper „Faust", wo die anfangs gerade vor unseren Augen liegende Stadt allmählich versinkt und endlich wie aus der Vogelperspektive erblickt wird. Hermes, der dem

*) Politische Anspielung.

ankommenden Sterblichen erst unwillig öffnet, später aber sich durch einen mitgebrachten Schinken rasch versöhnen lässt, teilt dem sich nach den Göttern Erkundigenden mit, dass diese mit Ausnahme des Kriegs, der sich ein Vergnügen daraus macht, griechische Städte in seinem Riesenmörser zu zerstampfen, aus Ärger über das Griechenvolk hinter den Luftäther ausgezogen sind; die Friedensgöttin aber, nach welcher Trygäos namentlich sucht, ist vom Kriegsgott vergraben worden. Da ihm aber die Stelle verraten wird, ruft er vom Olymp aus das ganze Griechenvolk zum Ausgraben heran und unter taktmässigem Arbeitsruf werden denn auch wirklich drei verschüttete Friedensgestalten (die Friedensgöttin selbst; Opora, die Fruchtgöttin, und Theoria, die Festfeier) zu Tage gefördert, deren zweite Hermes dem Trygäos als Gattin zuspricht, während Theoria dem Prytanen bestimmt wird. Von der Friedensgöttin ist nicht mehr die Rede. Wie nun Trygäos wieder zur Erde hinabreiten will, erfährt er, dass sein Mistkäfer unterdessen in Zeus' Marstall eingestellt worden; er selbst kommt mit Hilfe der Göttinnen, an welche er sich anhängt, nach seinem Gehöfte zurück. Damit schliesst der an bunten Szenen reiche, von einem klaren und bedeutenden Gedanken beherrschte erste Teil der Komödie, gegen welchen der zweite, der die Hochzeit des Trygäos mit Opora zum Gegenstande hat, stark genug abfällt, wenn der Dichter auch durch die komische Gegenüberstellung von Personen, die bei dem Hochzeitsmahl entweder ihrer Freude oder ihrem Ärger über den Friedensschluss kräftigen Ausdruck geben und durch die witzige Umwandlung der Kriegswaffen in Instrumente des intimsten Hausgebrauchs gewiss noch manches Gelächter entfesselt hat. Es macht den Eindruck, als ob er sich beim Nahen des Aufführungstermins nicht mehr die Musse habe gönnen können, den zweiten Teil in dem Masse mit der Kraft seiner Phantasie auszuschmücken, die man allgemein an dem ersten zu bewundern verpflichtet ist.

Ob Aristophanes vom Jahre 421 bis 414, aus welchem die zeitlich nächste der erhaltenen Komödien stammt, nichts gedichtet, wissen wir nicht, doch ist es an sich sehr unwahrscheinlich, dass ein so lebhafter Geist sieben Jahre lang ruhig gesessen. Um so

mehr muss uns Nachlebende, welchen durch den Verlust der vielleicht dazwischen liegenden Stücke die geistige Brücke zwischen dem „Frieden“ und den „Vögeln“ abgebrochen ist, der im Vergleich zu den früheren Komödien ganz neue Ton, der Mangel fast jeder persönlichen Invektive und die phantastisch-märchenhafte Zustutzung dieses Komödienstoffes auffallen. In der That nimmt diese Posse, mit den anderen Scherzspielen unseres Dichters verglichen, eine Ausnahmsstellung ein. Denn sie geht nicht, wie alle andern, auf irgend ein bestimmtes soziales, politisches oder moralisches Gebrechen des Athenervolks los, um dieses mit unerbittlicher Geissel durchzupeitschen, ja, sie spielt nicht einmal in Athen. Ihren Stoff bilden die Erlebnisse von ein paar ausgewanderten Athenern im Vogelland. Aber so märchenhaft unschuldig das klingen mag, ein Aristophanes konnte sich nicht völlig von der Politik lossagen. Und boten nicht gerade die furchtbaren Ereignisse der letztvergangenen Jahre Stoff genug? Alkibiades hatte die sizilische Expedition veranlasst und dem leichtgläubigen Volk in übermütiger Schönmalerei Libyen und Karthago als weitere Siegespreise gezeigt. Und die herrlichen Siege über die Perser hatten auch nicht nur Gutes über Griechenland gebracht. Persischer Luxus, dem schon ein Pausanias zum Opfer fiel, nahm mehr und mehr überhand, und das stolze Gefühl der gewaltigen Leistungen hatte in Tausenden von Köpfen eine Grossmannssucht erzeugt, die womöglich mit dem Quadratinhalt der Heimat der einzelnen in umgekehrtem Verhältnis stand. Um so ernüchternder musste nun in Athen der kalte Strahl aus Sizilien wirken. Ängstliche Gemüter fühlten sich in ihrer Heimat nicht mehr sicher, und wie sie vorher sich nicht vor schwindelhaften Projekten gescheut, so erfassten sie nun mit abergläubischer Hast jeden Ausweg, der Rettung versprach. Und so scheint Aristophanes in den „Vögeln“ die Modekrankheit der Zeit, die Projektenmacherei ins Blaue hinein, verspottet zu haben. Dass Alkibiades nicht selbst auf die Szene gerissen wird, dass überhaupt fast jede persönliche Anspielung fehlt, erklärt sich vielleicht daraus, dass das Gesetz des Syrakusios, nach welchem kein Lebender von der Bühne herab misshandelt werden durfte (S. 520),

vielleicht zeitweise erneuert worden war; und ausserdem mag unser Dichter wohl auch seine Freude darin gefunden haben, das seitherige Geleise einmal völlig zu verlassen und mit starker Anlehnung an vorhandene Volksmärchen die ganze Handlung zu einer durch und durch phantastischen „Vogel- und Menschengeschichte“ zu stempeln. Denn das bleibt keinem, welcher die „Vögel“ einmal gelesen, zweifelhaft, dass wir es hier mit einem vorzugsweise phantastischen Gedicht zu thun haben, mit einer Schlaraffenlandsphantasie, die, wenn sie vorübergeschwebt, uns allen wie ein „Sommernachtstraum“ erscheinen könnte.

Durch wirre Felsenwildnis suchen zwei alte Athener, Hoffegut und Ratefreund, durch ihr Gepäck als Auswanderer kenntlich, den Weg nach dem seligen Land. Von der Krähe und Dohle sind sie zunächst hierher in das Reich des Wiedehopfs (Tereus) geführt worden, der als Gemahl der in eine Nachtigall verwandelten athenischen Prinzessin Prokne ja gewissermassen der Schwager aller athenischen Bürger ist und als Vogel Kunde von der gesuchten Stadt haben muss. Zaunschlüpfer meldet die beiden bei seinem Herrn. Dieser tritt aus dem Gebüsch hervor, und nun folgen von beiden Seiten die wunderlichsten Begrüssungen. Die Mitteilung, dass die selige Stadt, welche die beiden Athenern suchen, am roten Meere liege, scheint diesen nicht sehr zu behagen; und wie sie nun gar von dem vergnüglichen Leben der Vögel hören, keimt in ihnen der Wunsch, da zu bleiben. Mit tiefsinniger Geberde rät daher Ratefreund dem Wiedehopf: Baut euch eine Stadt!

Wiedehopf.

Was für 'ne Stadt denn könnten wir, die Vögel, baun?

Ratefreund.

Wahrhaftig? o wie linkiseh war das Wort gesagt!
Sieh' mal nach unten!

Wiedehopf.

Nun, ich seh'!

Ratefreund.

Noch oben jetzt!

Wiedehopf.

Ich seh'!

Ratefreund.

Nun drehe den Kopf herum!

Wiedehopf.

Beim grossen Zeus!
Da hab' ich was Rechtes, wenn ich den Hals mir umgedreht!

Ratefreund.

Was siehst du?

Wiedehopf.

Wolken, Himmel, weiter nichts!

Ratefreund.

Und ist denn das nich eure, der Vögel, Stätte? wie?

Wiedehopf.

Wie? Stätte? Was meinst du?

Ratefreund.

Was man sonst wohl nennt den Raum,
Wo alles euch gestattet ist, und stattlich steht,
Zu Statten kommt, von Statten geht, wird Stätte genannt;
Und wenn ihr sie jetzt bebautet und ummauertet,
So würde sie aus eurer Stätte zu eurer Stadt;
Alsdann beherrschtet die Menschen ihr Graspferdchen gleich,
Dann hungertet ihr die Götter aus wie die Melier!

Wiedehopf.

Wie?

Ratefreund.

Ist mitten zwischen Himmel und Erde nicht die Luft?
So wie wir selbst nun, wenn wir gen Delphi wollen gehn,
Zuerst um den Durchzug bitten bei den Böotiern,
So wird hinfort, wenn die Menschen opfern den Ewigen,
Bevor den Mautzoll nicht gezollt die Ewigen,
Durch eure dann ausländische Stadt und Luftrevier
Kein Bratenduftesopfer durchzulassen sein! (Droysen.)

„Juchhe! Juchhe!“ jubelte der Wiedehopf, „so schlaue Gedanken hab’ ich mein Lebtag nicht gehört. Das müssen wir den Vögeln mitteilen!“ Zunächst singt er nun die Nachtigall herbei:

Süss Weibchen, auf! auf! und verscheuche den Schlaf,
Lass quellen den Born des geweihten Gesangs,
Den so süss hinströmt dein seliger Mund,
Wenn um dein, wenn um mein Kind Itys du
In unendlicher Sehnsucht hell wehklagst
Aus tiefster Brust!
Von der säuselnden Linde Gezweig steigt rein
Dein Schall zum Thron des Kroniden empor,
Wo der goldenumlockte Apoll dein lauscht,
Und zu deinem Gesang in die Lyra greift,
Und zu deinem Gesang den umwandelnden Chor
Der Unsterblichen führt;
Und es weht von der Lippe der Himmlischen dir,
Mittrauernd mit dir,
Der Götter selige Wehmut! (Droysen.)

Dann ergeht der Ruf an die andern: Gerstennäscher, Samenpicker, Berberitzenschwelger, Schlehdornspatzen und wie sie alle heissen. Sie nahen, sie kommen; aber die Anwesenheit von zwei Menschen, ihren geschworenen Feinden, setzt sie zunächst in solche Wut, dass sie eben daran sind, unter dem Kriegsruf:

Fällt den Schnabel! Marsch im Sturmschritt! bleibe keiner nach! Hurrah!
Reisset! beisset! krallet! kratzet! schlagt zuerst die Schüssel da!

die sich mühselig mit ihren mitgebrachten Küchengerätschaften zur Verteidigung Rüstenden anzufallen, als Wiedehopf dazwischen tritt, die Fremden als Freunde vorstellt und Ratefreund um Mitteilung des grossen Projektes bittet. Dieser gewinnt die gefiederte Versammlung im Flug für sich, als er ihr einige Schmeicheleien über das Alter der Vögel sagt; und wie er ihnen nun gar seine Vorschläge über die neue Stadtgründung vorträgt, sind sie ganz ausser sich, beschliessen den sofortigen Angriff des Baus, ernennen Hoffegut zum Baumeister und Ratefreund selbst zum Archonten. Durch den Genuss einer Zauberwurzel nehmen die beiden Athener nun auch Vogelgestalt an. Bald bringt ein Bote dem neuen

Herrscher von „Wolkenkuckucksheim“ die Nachricht von der glücklichen Vollendung des Baus. Wie das geschehen, wird vom Dichter in reizender Weise ausgemalt:

Es kamen aus Libyen dreissigtausend Kraniche,
Die Steine verschlungen hatten zum ersten Unterbau;
Dann hauten die Krexe diese mit ihren Schnäbeln zu;
Zehntausend Störche strichen Ziegeln fördersamst;
Es trugen Wasser vom untern Raum in die Luft hinauf
Die Regenpfeifer und Wasservögel aller Art.
Dann trugen die Enten, wohlbepackt, hochaufgesterzt,
Die Ziegel heran; die Mauerkelle hinter sich,
Den Lehm im Schnäbelchen flogen emsigst flinken Flugs,
Lehrjungen ähnlich, die lustigen Schwalben her und hin. U. s. f.
(Droysen.)

Bald zeigen sich die Folgen der Gründung. Die Menschen haben willig das neue Reich anerkannt; aber die Götter, zu denen jetzt gar kein Opferduft mehr durchdringt und die deshalb bittren Hunger leiden, lassen durch ihre Botin Iris mit Zeus' Rache drohen. Ihr peinlicher Zustand wird von andrer Seite bestätigt. Der Titan Prometheus, der, hier völlig das Gegenteil des kraftvollen Charakters, als welcher er in der Tragödie des Aeschylos erscheint, sich unter dem Schutze eines ungeheuren Sonnenschirms bei Ratefreund einfindet, immer in Angst, von Zeus gesehen zu werden, erzählt dem ersteren nicht ohne Schadenfreude, wie die Olympier hungern, und rät ihm unter Benutzung dieses für ihn äusserst günstigen Umstandes mit den Göttern nicht eher einen Vertrag zu schliessen, bis seine Herrschaft anerkannt und ihm die schöne Basileia als Gemahlin zugesprochen wird. Nach langen und zum Teil höchst komischen Verhandlungen mit dem als Delegation fungierenden Götterkleeblatt Poseidon, Herakles und Triballos werden Ratefreunds Forderungen angenommen, und somit ist der Weltfriede gesichert.

Was dem Stücke von jeher die meisten Vorwürfe eingetragen hat, ist die Behandlung oder vielmehr Misshandlung, welche die Götter hier erfahren. Und in der That lässt sich nicht leugnen, dass hier der aristokratische Dichter mit den Sophisten gemeinsame

Pfade wandelt. Auf der anderen Seite hat man die „Vögel“ als das vollendetste der Aristophanischen Stücke gepriesen. Man konnte die konsequent durchgeführte Handlung, den stets witzigen Dialog rühmen; mehr noch, das Stück ist auffallend sauber gehalten, fast ganz frei von persönlichen Anspielungen und durch die phantastische Szenerie und Personenbehandlung eigentümlich reizvoll. Letzterer Vorzug namentlich wiegt den Abfall an Kraft, den wir nicht verschweigen wollen, hinlänglich auf. Zugleich leitet er unsere Aufmerksamkeit auf ein Gebiet, auf eine Art von Phantasieerzeugnissen, die in der klassischen Litteratur der Hellenen niemals zu schriftlicher Fixierung gekommen ist, und doch in ihrem Volksleben eine nicht ganz unbedeutende Rolle gespielt haben kann: wir meinen die Volksmärchen. Wie jetzt mit Sicherheit nachgewiesen ist, enthalten nicht nur Ilias und Odyssee, nicht nur die im ganzen doch so spärlichen Reste der kyklischen Dichtungen zum Teil völlig ausgewachsene Märchen zum Teil Märchenbruchstücke oder doch wenigstens einzelne märchenhafte Züge; auch bei den Lyrikern und Tragikern finden sich dieselben in Masse verstreut; und wie Zielinski neuerdings wahrscheinlich gemacht, lehnen sich nicht nur die „Vögel“ des Aristophanes, sondern auch die „Ameisenmenschen“ des Pherekrates, die „Ziegen“ des Eupolis, die „Fische“ des Archippos u. a. an Volksmärchen in der Weise an, dass der Dichter dieselben als „Grundhandlungen“ seiner im übrigen frei genug darauf gesetzten Komödienhandlung benutzte. Daraus ergibt sich aber dann das seither wenig beachtete doppelte Resultat, erstens, dass die Zahl und Popularität der im Mund des altgriechischen Volkes lebenden Märchen seither entschieden unterschätzt worden ist, und zweitens, dass, wie wir bei der dorischen Komödie eine soziale und eine mythologische Richtung unterscheiden konnten, auch der ionische Zweig derselben sich in zwei Äste gespalten hat, deren kräftigerer die politische, deren zärterer die Märchenkomödie war.

Dass Goethe eine besondere Liebhaberei für das Stück hatte und sich die Mühe nicht verdriessen liess, dasselbe für deutsche Verhältnisse zuzustutzen, erklärt sich ebenso aus seinem dem

Humor zugeneigten Charakter wie aus der zur Satire geradezu herausfordernden Zerrissenheit des damaligen Deutschlands. Ausserdem zeigen Gestalten, wie Papageno und Papagena in Schikaneders „Zauberflöte“ und manches andere, dass das Phantastische damals auf der Bühne in Mode war.

Wir würden der auf ein derbsinnliches Motiv aufgebauten und in eben solcher Weise durchgeführten Handlung der im Frühjahr 411 v. Chr. aufgeführten und trotz des Ernstes der Zeit in Ausgelassenheit schwelgenden „Lysistrate“ keine Zeile widmen, wenn dieselbe nicht einige Fortschritte zeigte, die wir bei einer Entwickelungsgeschichte der griechischen Litteratur nicht glauben übergehen zu dürfen. Die Fabel ist in aller Kürze folgende. Um dem ihre Männer fortwährend in die Fremde führenden Krieg ein Ende zu machen, beschliesst eine unter Lysistrates Vorsitz auf einem Platz unter den Mauern der Akropolis tagende Frauenversammlung, sich fortan jeden Umgangs mit ihren Männern zu enthalten, bis zwischen allen verfeindeten Staaten Griechenlands der Friede zu stande gekommen sei. Kaum haben sie ihr Herrschgelüste auch dadurch bethätigt, dass sie sich der Akropolis bemächtigen, welche den Staatsschatz und damit den Nervus rerum, sine quo non zum Kriegsführen birgt, so rückt ein Chor von alten Männern gegen sie vor, mit allen möglichen Geräten, nur nicht mit Stärke, gewappnet, die Mannweiber zu vertreiben. Ihr Versuch, die Akropolis anzuzünden, trägt ihnen eine kalte Douche aus den Wassereimern der Verteidigerinnen ein. Ein Ratsherr befiehlt diesen nun kraft seines Amtes, die Burg zu räumen. Die Aufforderung bleibt ohne Erfolg. Nun sendet er die skythischen Bogenschützen, die Schutzmänner Athens, zum Angriff vor, aber dieselben werden unter Lysistrates energischer Leitung zurückgeworfen. Schon aber beginnt der Abfall in den Reihen der Weiber; aus Sehnsucht nach ihren Männern verlassen einige und immer mehrere die Burg. Endlich wird ein Friede geschlossen, der ebenso Männer und Frauen wie Athener und Spartaner umfasst.

Musste schon die szenisch interessante Dekoration mit dem abschliessenden Prospekt der Akropolis dem Stücke einen gewissen Reiz verleihen, so wird derselbe hier erhöht durch die aus der

Einheit von Ort, Zeit und Handlung sich ergebende Lebenswahrheit der vor unseren Augen vorüberschwebenden Szenen. Nur fesselt freilich bei der Niedrigkeit des Sujets mehr die Anlage und Mache als der Stoff an sich. Abgesehen davon aber muss betont werden, dass die „Lysistrate" im Vergleich mit früheren Komödien des Dichters einen entschiedenen Fortschritt zum eigentlich Dramatischen ebensowohl in der durchgehenden Gegenüberstellung der beiden Chöre wie in dem immer augenfälligeren Zurücktreten des Persönlichen und nicht zum Geringsten in dem Umstande erkennen lässt, dass die Parabase weit mehr als seither mit der Handlung selbst verbunden erscheint.

Aber der alte Adam war in dem Dichter noch nicht erstorben. Er konnte es nicht lassen, seine Gegner in keckster Weise mit seiner Pritsche zu überfallen und dem Gelächter seiner schau- und neuerungssüchtigen Mitbürger preiszugeben. So hatte er es mit Kleon, so mit Sokrates gemacht, nun kam Euripides an die Reihe. Und Aristophanes war boshaft genug, in den gegen den Dichter des „Hippolytos" und seinen Weiberhass gerichteten, wahrscheinlich im Frühjahr 410 aufgeführten „Thesmophoriazusen" diesen nicht nur selbst auf die Bühne zu bringen (das Verbot des Syrakusios scheint demnach wieder aufgehoben gewesen zu sein), sondern sogar zur bewegenden Person des ganzen Spieles zu machen, das sein Grundmotiv wie seinen Namen dem grossen, zu Ehren der Demeter und Persephone ausschliesslich von Weibern gefeierten Thesmophorienfest (einer Art Erntefest mit mystischen Gebräuchen) entlehnt.

Auf der Bühne, in deren Hintergrund wir uns den Demetertempel Thesmophorion und auf deren einer Seite wir uns das Haus des tragischen Dichters Agathon denken müssen, erscheint zunächst Euripides mit seinem alten Schwiegervater Mnesilochos. Er befindet sich in grossen Nöten. Wie er erfahren, werden heute die Weiber im Thesmophorion über ihn zu Gericht sitzen, weil er sie in seinen Tragödien schlecht behandelt; und da ist ihm der gute Gedanke gekommen, den Agathon in Weiberkleidern hinzusenden, dass er dort für ihn Stimmung mache. Da aber der tragische Dichter, mit dem wir in einer höchst ergötzlichen Szene bekannt

gemacht werden, zu Euripides' grossem Verdruss ablehnt, erklärt sich der gutmütige Mnesilochos bereit, für ihn einzuspringen und wird nun mit aller Umständlichkeit als Frau herausgeputzt. In der Weiberversammlung, in der er darauf, zunächst unerkannt, teilnimmt, trumpft er die Anklägerinnen seines Schwiegersohnes, welche diesem Gottlosigkeit und damit Schmälerung der Verdienste der Kranzbinderinnen vorwerfen, mit so haarsträubenden Geschichten von treulosen Frauen ab, dass ein allgemeiner Tumult entsteht, in dem er als Mann erkannt wird. Wütend stürmen die Weiber auf ihn ein; sich zu retten entreisst er einer derselben ihr Kind, das sich ihm beim Lösen der Wickelschnur als maskierte Weinflasche entpuppt; aber sein Widerstand ist vergeblich: er wird gebunden und einer der Kräftigsten zur Bewachung überliefert. Während nun der Chor in der Parabase sein eigenes Lob singt und noch, nachdem er triumphierend abgezogen, harrt Mnesilochos mit zunehmendem Ärger des als Retter herbeigesehnten, aber nicht erscheinenden Schwiegersohns. Jetzt verfällt er darauf, die Rolle der Helena aus Euripides' gleichnamigem Drama zu tragieren, und alsbald eilt der Dichter als Menelaos herbei, die Geliebte aus der Gewalt fremder Machthaber zu entführen (vgl. S. 429); aber — o Schrecken! — da naht ein Prytane und Mnesilochos muss nun am Block in der Hut eines Skythen den Fluchtversuch büssen. Mehrere weitere Versuche, welche der bald als Perseus bald als Echo wieder genahte Dichter macht, den dummen Wächter von der Stelle wegzulocken und dann den Schwiegervater zu befreien, schlagen fehl; aber endlich kommt es doch zu einem Frieden zwischen Euripides und den Weibern, in dem ersterer letzteren gegen Rückgabe seines Schwiegervaters verspricht, sie in seinen Dichtungen fürderhin anständig zu behandeln.

Was uns an dieser boshaften litterarischen Persiflage, die Droysen mit Recht eine der abgerundetsten und geistvollsten Kompositionen des Aristophanes genannt hat, vom dramatischen Standpunkt aus besonders interessiert, ist die am Anfang eingeführte und im ganzen Stück festgehaltene Intrigue, deren sich der Dichter hier zum ersten Male bedient. Dadurch ergab sich fast von selbst eine Gruppierung der Szenen zu fünf kompakten Massen,

in denen wir die Keime der späteren Akteinteilung erkennen dürfen. Übrigens spricht nichts mehr für die Beliebtheit des trotz seiner Siebzig noch eifrig dichtenden Euripides bei dem athenischen Publikum als unser Stück, und es ist sehr zu bezweifeln, dass gerade es ihn veranlasst habe, seine Vaterstadt zu verlassen, um in Makedonien noch einmal reiche Ehre und — sein Grab zu finden.

Es wurde gegen Ende des Jahrhunderts öde in Athen. Die grossen Staatsmänner waren entweder gestorben oder verbannt; Aeschylos war längst tot, Euripides und Sophokles vor kurzem fast zu gleicher Zeit dahingegangen. Musste sich da nicht dem Theaterfreund die bange Frage entringen: Wer wird künftig hier die heilige Flamme nähren? Man muss den genialen Instinkt des Dichters bewundern, mit dem er dieser Trauer einen poetischen, wahrhaft plastischen Ausdruck gegeben hat, indem er das Theaterpublikum in einer Person, den Theatergott, Dionysos selbst, in die Unterwelt ziehen liess, einen seiner Lieblinge wieder heraufzuholen. So entstanden die „Frösche", nach den „Vögeln" vielleicht das vollendetste Werk des Dichters, das ihm denn auch nicht nur bei der ersten Aufführung an den Lenäen (Januar) 405 den ersten Preis, sondern auch, namentlich wegen der kunstvollen Parabase, so allgemeine Bewunderung eingetragen hat, dass wahrscheinlich an den grossen Dionysien desselben Jahres eine zweite Aufführung folgen musste.

In der Orchestra erscheint Gott Dionysos im Safrangewand und Kothurn, mit Herakles' Löwenhaut und Keule, hinter ihm, unter einem schweren Pack keuchend, sein feister Bursch Xanthias, der ins Theatralische übersetzte Silen, ein antiker Sancho Pansa und überhaupt das Prototyp aller späteren Bedienten. Beide befinden sich auf der Reise, und die heldenhafte Kostümierung des Gottes deutet uns an, dass er — irgendwo den Herakles spielen will. Dies Irgendwo ist aber die Unterwelt, zu der ihn die Sehnsucht nach seinem eben verstorbenen Liebling Euripides zieht; und da beide jetzt gerade am Hause des wirklichen Herakles vorbeikommen, benutzt Dionysos die Gelegenheit, diesen nach dem kürzesten und bequemsten Weg dahin zu fragen. Dies geschieht

denn auch unter mancherlei Scherzen. Nachdem sich die Wanderer verabschiedet und Xanthias vergeblich einem vorübergetragenen Toten sein Gepäck aufzuladen versucht hat, marschieren sie weiter, um nach kurzer Wanderung den Unterweltsfluss zu erreichen. Aber hier müssen sich die beiden für einige Zeit trennen. Der Unterweltsfährmann Charon ist ein mürrischer Alter, grob wie die salaminischen Schiffer (deren einer vielleicht bei der Aufführung porträtiert wurde) und nimmt keinen Sklaven an Bord. Dionysos setzt sich also allein ein und greift wohl oder übel auf des alten Grobians Befehl zum Ruder. Sofort umtönt ihn der Gruss der Sumpffrösche:

Brekekekex koax koax!
Brekekekex koax koax!
Ihr Bachgeschlecht, Sumpfesvolk,
Zum Flötenklang lasst Gesang,
Anstimmen uns unser melodisches Moorlied
Koax! koax!
Das jubelnd wir dem Nysakind,
Dem Gott Dionys im Sumpfe jauchzen heut wie alle Zeit,
Während im trunkenen Lustzug
Her zu dem heiligen Fassfest
Des Volkes Schwarm wallet zu unserem Musensitz,*)
Brekekekex koax koax!

(Die letzten Verse werden mit steigender Schnelligkeit gesungen, so dass Dionys, um im Takt zu bleiben, immer rascher rudern muss.)

Dionysos.

Mir fängt derweil zu schmerzen an
Mein Hinterteil, ihr Herrn Koax!

Frösche.

Brekekekex koax koax!

Dionysos.

Ihr freilich meint, was kümmert's uns!

*) Anspielung auf die Lage des athenischen Dionysostempels und -theaters in der „in den Sümpfen“ benannten Gegend.

Frösche.

Brekekekex koax koax!

Dionysos.

Hol' euch mit eurem kex koax!
Ihr seid ja nichts als kex koax!

Bis der Gott die unliebsamen Schreier zur Ruhe gebracht, sind sie am andern Ufer des Unterweltsees angelangt, und dort findet Dionysos auch seinen Xanthias wieder, welcher merkwürdigerweise den ungleich weiteren Weg um das Wasser herum in gleicher Zeit zurückgelegt hat. Nachdem Charon seine zwei Obolen empfangen, wandern beide der Unterwelt zu. Hier kontrastiert nun das Benehmen des Gottes stark mit seinem Heldenkostüm. Jede dunkle Erscheinung macht ihn erzittern. Nun hören sie von fern, jetzt nah und immer näher den Chor der Mysten; dem Gotte wird's ganz andächtig zu Mute. Nachdem diese vorbeigezogen, klopfen die Wanderer ans Unterweltsthor. Ein grober Willkomm an den vermeintlichen Herakles aus dem Munde des Unterweltswächters Aiakos lässt es dem ersteren rätlich erscheinen, mit seinem Diener die Kleider zu wechseln. Kaum aber ist dies geschehen, als eine Magd den „Herakles" mit süssen Worten hereinbittet und ihm die verschiedensten Genüsse verheisst. Also wieder Kleiderwechsel: Dionysos wird wiederum Herakles. Eben will er sich in die Heldenpositur werfen, als ihn ein paar Gastwirtinnen zunächst mit ihrem Mundwerk so übel zurichten, dass er gerne wieder Xanthias sein will. Wie aber nun Aiakos mit einigen Knechten wiederkehrt und dem vermeintlichen Herakles die Fäuste zeigt, übergibt dieser (Xanthias) jenen seinen „Sklaven" zum Foltern. Es hilft nichts, dass der Gott sich jetzt zu erkennen gibt; vielmehr müssen beide auf ihre Gottheit eine jämmerliche Prügelprobe bestehen. Nach der hier eingeschalteten Parabase erfolgt eine echte Bedientenszene, wie sie von da an in hunderten von Komödien angebracht worden sind, ein Gespräch zwischen Aiakos und Xanthias über ihre Herrschaft. Zugleich erfahren wir aber von ersterem, dass drinnen vor Pluton ein heftiger Streit zwischen Aeschylos und Euripides ausgebrochen ist, indem letzterer

den seither von dem ersteren inne gehabten Thron der Poesie für sich beansprucht. Wie sich der edle Sophokles (der demnach bei der Aufführung schon tot war) in diesem Streit stellt, wird von Aiakos nur gelegentlich aber charakteristisch genug erzählt. Auf Xanthias' Frage:

Wie? hat denn nicht
Auch Sophokles Anspruch auf den fraglichen Thron gemacht?

antwortet Aiakos:

Der wahrlich nicht; er küsste vielmehr den Aeschylos,
Sobald er kam, und drückte herzlich ihm die Hand.

Und da hier an kunstverständigen Leuten Mangel sei, fährt er fort, habe man den Dionysos zum Schiedsrichter erwählt. Nun folgt die poetische Gerichtsverhandlung, als deren Präsident Pluton und als deren Richter Dionysos fungiert, während ausser verschiedenen Dienern Sophokles als stummer Zuhörer gegenwärtig zu denken ist. Nach einem kurzen Einleitungsgeplänkel beten die beiden Gegner:

Aeschylos.

Demeter, einst Du meines Geistes Nährerin,
O lass mich würdig deiner heil'gen Weihen sein!

Euripides.

O Äther, meine Weide, du der Zunge Trieb,
O Wissen du, o spürgewisse Nase du,
Lasst, was mir von Worten naht, mich zunicht kleinmeistern heut!

Euripides beginnt darauf den eigentlichen Redekampf mit einer Kritik der Aeschyleischen Dramen. Er tadelt die Ausdehnung der Chöre, die geringe Handlung, die schweren zusammengesetzten Wörter seines Vorgängers — lauter Fehler, die er vermieden.

Euripides.

Kein Rosshahn, Bockhirsch, wahrlich nichts von solcherlei Unholden,
Wie man in Mederteppichen wohl sie künstlich sieht gewoben;
Vielmehr, sobald aus deiner Hand die Kunst ich überkommen,
Geschwollen hoch von stolzem Pomp und ungeschlachten Worten,

So mergelt' ich zuerst sie ab und mindert' ihre Schwere
Durch kleinre Vers' und Wasserkur und Zitwersam' und Kerbel,
Mit Säftchen feinster Schwätzelei, aus Büchern wohl erlesen;
Monodien bekam sie dann, vermengt mit Kephisophon, zu essen.
Nicht schwatzt' ich, was in den Mund mir kam, nicht mengt' ich all und jedes;
Nein, wer zuerst auftrat, den liess ich gleich den Stammbaum nennen
Fürs ganze Stück. — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Dann sprechen hat bei mir das Volk gelernt —

Aeschylos.

Ja freilich, freilich,
Und so dass ehr dir mitten durch der Bauch hätt' müssen reissen!

Euripides.

Nach Regeln der Kunst zu Werke gehen, abzirkeln Zeil' um Zeile,
Bemerken, denken, sehn, verstehn, belisten, lieben, schleichen,
Argwöhnen, leugnen, her und hin erwägen.

Aeschylos.

Freilich, freilich!

Euripides.

Darstellt' ich Haus und Hof, worin wir leben und wir weben,
Und gab mich so dem Urteil preis, da jeder, dessen Kenner,
Urteilte über meine Kunst. Nicht paukt' ich und posaunt' ich
Trotz allem gesunden Menschenverstand, noch setzt' ich in Erstaunen
Mit Kyknos, Memnon waffenstolz auf Schellenzaumesgaulen.
Auch wird man seine Schüler leicht von meinen unterscheiden,
Sein Früchtchen ist Phormisios, Megainetos der Lümmel,
Trompetengrimmbartslanzenvolk, Zähnknirschefichtenbeuger;
Aus meiner Schule Kleitophon, Theramenes, der feine!

Aeschylos.

Es empört mir das Herz, dass ich so hier steh', und es kocht mir das Blut in den Adern,
Dass ich diesem ein Wort noch entgegenen soll; doch er könnte sich gar noch berühmen,
Ich verstummte vor ihm! So sag' mir, was ist's, weshalb man den Dichter bewundert?

Euripides.

Der gebildete Geist, die Belehrung ist's, und dass wir bessern die Menschen
In den Städten.

Aeschylos.

Doch wie, wenn so wenig von dir sie zu besseren Menschen gemacht sind,
Dass du sie vielmehr aus edel und brav umschufst zu den kläglichsten Wichten,
Was glaubst du dafür zu verdienen?

Dionysos.

Den Tod, ja den Tod! nicht frage du ihn erst!

Aeschylos.

So bedenke zuerst, wie an Körper und Geist er von mir einst jene bekommen,
Voll Adel die Brust, sechs Fuss die Gestalt, nicht Hasenpanieresheroen,
Nicht Witzelgeschmeiss, nicht Affen des Markts, sowie jetzt man sie sieht, noch Hallunken,
Nein, Wurfspeer schnaubend und Lanzen und Schwert und des Helms weissbuschiges Dräuen
Und des Harnischs Wucht und Schienen und Schild und siebengehäuteten Wehrmut!

(Droysen.)

Aeschylos zieht im weiteren die Bettlergestalten, die sein Gegner auf die Bühne bringe, deren Geschwätzigkeit und endlich den sehr zweifelhaften moralischen Wert seiner Dramen durch, worauf dann wieder Euripides gegen Aeschylos' Prologe und Chorgesänge losfährt. Da eine Entscheidung auf diesem Wege nicht möglich ist, veranlasst Dionysos die beiden Widersacher zu einer Wage zu treten, jeden in seine Schale einen Spruch zu werfen und dieselbe so lange zu halten, bis er „Kuckuck!" sagt. Dreimal entscheidet die sinkende Wagschale zu Aeschylos' Gunsten, und so entscheidet nun auch Dionysos. Pluton gibt zum Schluss dem Aeschylos Stricke für ein paar gute Freunde in Athen mit und dieser entfernt sich mit Dionysos, nicht ohne den Herrscher der

Unterwelt gebeten zu haben, dass Sophokles unterdessen seinen Stuhl einnehmen dürfe. Ein feiner, sinniger Zug!

Man muss zwar zugeben, dass Aristophanes in der ganzen Behandlung des Dichterstreites entschieden gegen Euripides Partei nimmt, aber trotzdem ist es wahr, dass keine Kritik die charakteristische Eigenart und Verschiedenheiten der beiden gewaltigen Dichternaturen plastischer darzustellen vermocht hat, als es unserem Poeten in dieser ergötzlichen Szene gelungen ist. Einheitlich in Idee und Handlung, zeigen die „Frösche“ nur eine eigentümliche Freiheit in der Behandlung des Ortes, insofern die am Anfang zu denkende Strasse, an der Herakles wohnt, sich unversehens in den Unterweltsraum verwandelt. Daraus ergab sich für den Dichter die Notwendigkeit, neben dem Hauptchor der Mysten noch einen Nebenchor der Frösche aufstellen zu lassen, was zwar die Komik erhöhte, aber doch die Folge hatte, dass derjenige Teil, welcher auf die Anfänge der attischen Komödie hinweist und gerade hier naturgemäss hätte hervortreten dürfen, sich mit einer bescheidenern Rolle begnügen musste.

Wiederum einen Schritt weiter in der Entwickelung des dramatischen Scherzspiels gehen die wahrscheinlich 393 v. Chr. aufgeführten „Ekklesiazusen“ (Weiberversammlung). Die Weiber nehmen als Männer verkleidet an einer Volksversammlung teil, setzen dort den Beschluss durch, dass von nun den Frauen die Herrschaft in der Stadt übergeben und alles Gemeingut werden soll. Die Vorbereitungen zu dieser entscheidenden Volksversammlung und die Folgen der dort gefassten Beschlüsse werden in einer Reihe lose verknüpfter Szenen mit teilweise vortrefflich charakterisierten Personen vorgeführt; freilich hat sich der Dichter auch nicht die Gelegenheit entgehen lassen, wieder einmal gründlich cynisch zu werden. Dass die Komödie trotz ihres durchaus politischen Stoffes doch schon der Übergangsperiode zur mittleren Komödie angehört, beweist das Fehlen der Parabase und die starken Kürzungen der Chorpartieen.

Die Zeit der attischen Komödie war überhaupt jetzt vorüber. Der kecke Ton, der den Produkten der zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts eine so eigentümliche Kraft gibt, war mit

dem Untergang der Demokratie einer entschieden weicheren Sprechart gewichen. Dazu kam die Übersättigung des Theaterpublikums und, bei dem Ruin so vieler Vermögen, der Mangel an Geldmitteln, die Chöre in alter Pracht auszustatten: Alles Gründe, welche die harmlose und chorlose Form der Komödie herbeiführen halfen, die man in der Litteraturgeschichte als mittlere und neuere Komödie bezeichnet. Was ihr an Tollheit und schlagendem Witz abging, suchte man durch eine fein verschlungene Handlung zu ersetzen.

So singt denn auch der einst so übermütige Aristokrat, der noch zwei Jahrzehnte vorher niemanden geschont, an der Schwelle des Alters in einem auffallend milden Ton. Wäre es nicht sicher bezeugt, dass der 388 v. Chr. aufgeführte „Plutos“ wirklich den Dichter der „Ritter“ zum Verfasser hat, wir würden es kaum glauben, so harmlos, unpolitisch, ja kraftlos geberdet er sich darin. Der Gott Reichtum — das ist in Kürze die Fabel — hat, blind wie er ist, von Ungerechten, in deren Hände er gefallen, viel leiden müssen. Nun gelangt er in die Gewalt eines gutmütigen Alten, der für seine Heilung sorgt, und kommt so wieder zu der ganzen Macht, die ihm seine Mittel verschaffen.

Was den Dichter veranlasst haben mag, noch kurz vor seinem Tode mit dieser Allegorie vor sein Publikum zu treten, wissen wir nicht; jedenfalls war ausser der liebevollen Sorge für seinen Sohn, der sich als Mitarbeiter an der Komödie unter dem glänzenden Namen des Vaters hat einführen wollen, in diesem selbst noch die Freude an litterarischem Schaffen zu lebendig, als dass er den Griffel hätte niederlegen mögen. Aber die Jugendfrische war unwiederbringlich dahin. Mit seinen allgemeinen Charaktertypen, seiner zahmen Handlung und weichen Sprache verrät der „Plutos“, dass nicht nur der Dichter, sondern die attische Komödie selbst ins Greisenalter getreten sei. Aristophanes wird sich, wenn auch mit stiller Wehmut, dieser Erkenntnis selbst am wenigsten verschlossen haben.

Aristophanes ist einer der interessantesten Charakterköpfe der griechischen Litteratur, wenn auch nicht einer der anmutendsten. Zwar lässt sich nicht leugnen, dass der Mann mit dem beissenden

Witz Patriot war, dass ihm die Zukunft seiner Vaterstadt am Herzen lag; aber sein Aristokratenstolz war zu schneidig, um andere für seine Meinung gewinnen zu können. Uns unbegreiflich, wenn auch für seinen Mut sprechend, ist die unbarmherzige Keckheit, mit der er nicht nur gegen einen Kleon, Agathon, Euripides, Sokrates, Lamachos zu Felde zog, sondern auch einzelne Zuschauer im Theater momentan dem Gelächter preisgab. Für eine derartige Blüte der Freiheit haben wir kein Verständnis mehr; mögen die Athener daran ihr Gefallen gefunden haben! Aber selbst wenn wir diese unbegrenzte Freiheit der persönlichen Meinungsäusserung noch als berechtigt anerkennen wollten; was sollen wir von einem Dichter halten, der unaufhörlich die Tugend der guten alten Zeit preist und dabei mit lachender Miene ebenso viele Unflätigkeiten sagt? Was von einem Zuhörerkreis, der diese Cynismen nicht nur nicht zurückweist, sondern mit wieherndem Beifall belohnt? War das athenische Volk wirklich noch so naiv, um an den Witz keine höheren Ansprüche zu stellen, oder so gesunken, um einer edleren Belustigung unzugänglich zu sein? In der That scheint das Erstere der Fall gewesen zu sein. Was wir behutsam verschweigen oder mit tadelnswerter Zweideutigkeit andeuten, war eben dem naiven Südländer nur etwas Natürliches und darum äusserte er sich ebenso unverhohlen über Absonderungen des Unterleibs wie über geschlechtliche Verhältnisse. Müssen wir also den Dichter nach dieser Seite in Schutz nehmen, so lässt sich freilich andrerseits von seiner Frömmigkeit nicht viel Gutes sagen. Die Tragiker hatten die Mythen verändert, aber sie hatten dafür ihren Dichtungen eine solche Fülle ethischer Kraft mitgegeben, dass die Mythen in den meisten Fällen durch die Veränderung gewannen. Aristophanes aber verhöhnt die Götter, lässt sie hungern und dursten, gibt sie dem Gelächter preis — und was gibt er ihnen Gutes dafür?

Trotz alledem und trotzdem, dass der Bau fast aller seiner Stücke vom dramatischen Standpunkte stark angefochten werden kann, dass namentlich fast nirgends eine streng durchgeführte Handlung zu finden ist und sehr häufig die zweite Hälfte im Vergleich mit der ersten stark abfällt, dass bei ihm der Witz die

Handlung beherrscht und dass dem einzelnen Witzwort zu Liebe sogar die dramatische Illusion gelegentlich von dem Dichter selbst mit Hohnlachen vernichtet wird, trotzdem endlich, dass der Chor bei ihm nichts anderes als eine Maske für seine eigene sehr subjektive Meinung ist, bleibt Aristophanes ein genialer Dichter. Herr einer riesigen Phantasie, wie Aeschylos, nur dass sie bei ihm sich mehr auf die kleinen Dinge der Welt wirft, im Besitz einer bedeutenden dramatischen Gestaltungskraft, von einer Vielseitigkeit, die ihn befähigt, Chöre von höchstem Idealismus neben einem Dialog von allerderbstem Realismus zu dichten, ist Aristophanes zugleich in einem Grade Gebieter der Sprache und des Rhythmus, wie kaum ein griechischer Dichter vor oder nach ihm, einem Ovid, Hariri, Rückert und Platen zum mindesten ebenbürtig.

Auch er spiegelt in seinen Scherzspielen im kleinen die Entwickelung des griechischen Dramas im grossen wieder. Die tolle Ungebundenheit seiner Anfänge macht nach und nach einer massvolleren, friedlicheren Stimmung Platz; der dramatische Bau wird mit jedem Stück geschlossener. Mit seinem letzten Bühnenwerk ist überhaupt die Entwickelung der altattischen Komödie abgeschlossen. Denn für den Dichter der politischen Posse blühte der Weizen nur so lange die Freiheit des demokratischen Athen blühte. Die Ereignisse drängten unaufhaltsam der Monarchie entgegen: da musste die Komödie, so wie sie Aristophanes gedichtet, verstummen. In der That hat er auch keine Nachfolger gehabt; denn die mittlere und neuere Komödie steht auf den Schultern des Euripides.

25. Kapitel.

Thukydides.

Die Ereignisse der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts haben den Charakter des griechischen Volkes, namentlich der Athener, gründlich umgestaltet. An Stelle der naiven Schauens- und Lebensfreudigkeit war in weiten Kreisen eine bis an Verbitterung grenzende nüchterne Betrachtung der Dinge und eine dieser entsprechende Auffassung der wichtigsten Lebensfragen getreten. Ein Historiker, der mit seiner Phantasie die Lücken seines Wissens ausfüllte, wie Herodot, war in den Tagen der Schlacht bei Kunaxa nicht mehr möglich. Jetzt zeichnete, wen der Geist dazu trieb, vorwiegend *das* auf, was er selbst erlebt; und diese Beschränkung auf einen verhältnismässig kleinen Kreis von Thatsachen liess namentlich einen Schriftsteller, der mit klugem Blick Ursache und Folge zu verknüpfen verstand, zum Meister der Historik heranreifen. Dieser Schriftsteller war der Athener *Thukydides*, zugleich der älteste *attische* Geschichtschreiber.

Der um 471 v. Chr. in dem attischen Gaue Halimus geborene Sohn des Oloros stammte durch diesen wie durch seine Mutter Hegesipyle, die möglicherweise eine Tochter des grossen

Miltiades war, aus einem thrazischen Königsgeschlecht und durfte sich zugleich der Verwandtschaft mit einem der angesehensten athenischen Häuser rühmen. So begünstigsten Reichtum und vornehme Geburt die ersten Schritte des Knaben; und wenn wir auch nicht wissen, wer seine ersten Lehrmeister gewesen, so lässt uns doch die tiefe vielseitige Bildung, welche sein Geschichtswerk verrät, auf frühe und treffliche Unterweisung schliessen. Da die Beaufsichtigung seiner ausgedehnten thrazischen Besitzungen den Vater öfter dorthin rief, wird wohl auch der junge Thukydides einen Teil seiner Kinderjahre an den waldigen Hängen des goldreichen Pangäon verlebt haben, nach denen er auch als Mann und Greis immer wieder sehnsuchtsvoll zurückgekehrt ist. Eine schöne, wenn auch nicht völlig sichere Überlieferung will wissen, dass er als Jüngling mit seinem Vater in Olympia bei den Spielen gewesen und dort durch einen Vortrag des Herodot zu Thränen gerührt worden sei. Herodot sei darauf zu Oloros getreten und habe ihm zugerufen: „Oloros, dein Sohn schwellt von Wissenstrieb;“ dieser selbst aber habe zu der Stunde den Entschluss gefast, Geschichtsschreiber zu werden. Sollte die Thatsache richtig sein, so wäre es übrigens viel natürlicher, die Szene nach Athen zu verlegen, wo, wie wir ja wissen, Herodot einzelne Teile seiner Historien zum Vortrag gebracht hat. Völlig in die Fussstapfen seines Meisters, dessen grösster Nachfolger er werden sollte, ist aber Thukydides doch nicht getreten. Den Künstler sollte der Staatsmann ablösen. Denn zum Staatsmann in erster Linie hat sich Thukydides unter der Leitung eines Perikles, Anaxagoras und Antiphon entwickelt. Wie sollte es auch anders kommen, wenn solche Männer, wie berichtet wird, dem zum Manne Heranreifenden als väterliche Freunde an die Seite traten? Durch Perikles' Beispiel fort und fort auf eine verständige Realpolitik hingewiesen, durch Anaxagoras in der philosophischen Betrachtung der Dinge, im Unterscheiden des Wesentlichen vom Unwesentlichen geschult, von Antiphon, dem hervorragenden Redner und Politiker, in seiner rhetorischen und, wie sein Werk später offenbaren sollte, stilistischen Bildung wohlthätig beeinflusst, war Thukydides beim Ausbruch des peloponnesischen Krieges eine fertige Persönlichkeit,

befähigt, den sich vor seinen Augen als Krieg der Ionier mit den Doriern abspielenden Prinzipienkampf in seiner vollen Bedeutung und Tragweite zu fassen und darzustellen. Mit dem Instinkt des Genies beschloss er der Geschichtsschreiber dieser denkwürdigsten Periode der griechischen Geschichte zu werden und begann sofort bei Ausbruch der Feindseligkeiten mit seinen Aufzeichnungen, für die ihm eigene Erlebnisse, mehrfache Reisen nach den Hauptkriegsschauplätzen und endlich seine Verbindungen mit einer Reihe der hervorragendsten Persönlichkeiten in der Folge ein kostbares Material geliefert haben.

Wie weit Thukydides an den Ereignissen dieses traurigen Krieges thätig oder leidenden Anteil genommen, ist bei seiner Kargheit in Angaben über alles, was ihn selbst betrifft, im einzelnen kaum mehr nachzuweisen. In den ersten Kriegsjahren war er wohl zu Athen, hat sich vielleicht an einzelnen Kämpfen auf dem Festland oder auf der Flotte beteiligt und dann die schreckliche Pest in seiner Vaterstadt einziehen sehen, an der er selbst erkrankte. Aber er genas, während sonst die meisten von der Seuche Ergriffenen dem Tode verfallen waren. Als im Jahre 423 v. Chr. der Spartaner Brasidas sich dem mit Athen verbündeten Amphipolis am Strymon näherte, lag Thukydides als Befehlshaber einer Beobachtungsflotille von sieben Schiffen bei Thasos. Sei es nun, dass ihm das Hilfsgesuch der Amphipolitaner zu spät zukam oder dass er selbst nicht mit der Schneidigkeit handelte, die in diesem Fall Rettung hätte bringen hönnen: Amphipolis war gefallen, als er ankam. Die Sicherung der Hafenstadt Eion rettete ihn nicht vor einer, wie angenommen werden darf, ungerechtfertigten Anklage auf Verrat, mit der das argwöhnische Volk damals schnell bei der Hand war. Abwesend zum Tode verurteilt, zog er sich auf sein Gut Skapte Hyle (Hainrod) am Pangäon, in dessen Nähe er ein Goldbergwerk besass, zurück und verfolgte nun während seines langjährigen, nur durch Reisen nach den Kriegsschauplätzen auf dem Festland und den Inseln unterbrochenen dortigen Aufenthaltes die Ereignisse mit dem scharfen und vorurteilsfreien Blick des persönlich unbeteiligten Staatsmannes. Noch lange wurde später dort die Platane gezeigt, unter der er an seinem Geschichtswerk

arbeitend gesessen haben soll. Nach der Einnahme Athens durch Lysander kehrte er wohl auf einen besonderen Volksbeschluss hin nach seiner Vaterstadt zurück, teilte aber während der folgenden Jahre seinen Aufenthalt zwischen Athen und seinem ihm zur zweiten Heimat gewordenen Gut, auf dem oder in dessen Nähe er auch plötzlich gestorben sein soll. Wann, ist nicht sicher zu ermitteln; doch nimmt man 397/96 an, weil Thukydides an einer Stelle, wo er mit einiger Ausführlichkeit der verschiedenen Ausbrüche des Aetna gedenkt, den im Jahr 396 erfolgten nicht mehr erwähnt. Neuere Untersuchungen machen es wahrscheinlich, dass er seinen Tod durch thrazische Räuber gefunden; seine Gebeine wurden später in der Kimonischen Gruft zu Athen beigesetzt.

Ganz gewiss haben sich bei wenigen Schriftstellern die Verhältnisse für ihren Beruf so günstig gestaltet wie bei Thukydides. Von Hause aus reich und unabhängig, mit der für seinen Beruf unschätzbaren aber auch unumgänglich nötigen Mitgift ernster, würdiger Lebensauffassung und eines eindringenden Verstandes begabt, gebildet in der geistigen Hauptstadt Griechenlands zur Zeit von deren höchster Blüte, Zeitgenosse eines alle Leidenschaften entfesselnden und darum dem objektiven Betrachter besonders interessanten Kriegs, praktischer Soldat und Seemann und zugleich Grossgrundbesitzer, endlich durch ein langes Leben ganz besonders in der Lage, geschichtliche Entwickelungen in ihren verschiedenen Phasen zu studieren, war Thukydides, als er, schon kein Jüngling mehr, an die Darstellung des „grössten hellenischen Krieges“ heran trat, vollauf mit dem nötigen Rüstzeug versehen. Und so entstand, wohl hauptsächlich während seiner Verbannungszeit, das uns in acht Büchern vorliegende, von ihm selbst jedenfalls auf mehr berechnete Werk, von dem sieben Bücher durch ihren gleichmässigen Ton und namentlich auch die gleichmässig eingeschalteten Reden zur Annahme berechtigen, dass sie von Thukydides selbst als fertige betrachtet worden sind, während das achte Buch, kurz vor des Verfassers Tod niedergeschrieben, die letzte Feile von seiner Hand nicht mehr erhalten hat.

Nach einer geistvollen Übersicht über die in die sagenhafte Vorzeit reichenden Kämpfe der Hellenen, wobei namentlich das

trojanischen Krieges eingehend gedacht wird, beginnt Thukydides die Geschichte des peloponnesischen Krieges mit einer sorgfältigen Darlegung seiner Ursachen, wobei, zum ersten Male in der historischen Litteratur, innere Gründe und äussere Veranlassungen fein auseinandergehalten werden. Ausführlich wird die Entstehung der Streitigkeiten zwischen Athen und Sparta infolge der epidamnischen Wirren und des Abfalls von Potidäa erzählt und als Hauptursache des Krieges die Eifersucht zwischen Athen und Sparta offen bezeichnet. Alles dies geschieht im ersten Buch, einer vortrefflichen, nach allen Seiten hin orientierenden Einleitung in das Hauptwerk, in dem sich dann wieder drei Teile ziemlich scharf voneinander abheben: die in den Büchern 2—4 enthaltene Darstellung des sogen. Archidamischen Krieges bis zum Frieden des Nikias; die Schilderung der Zustände nach diesem Frieden und die meisterhafte Erzählung der für Athen so verhängnisvollen sizilischen Expedition in den drei folgenden Büchern (5—7); die Anfänge des dekeleischen Kriegs bis zum Jahr 411 v. Chr. (8. Buch).

Wir dürfen wohl darauf verzichten, den Inhalt der einzelnen Bücher zu skizzieren; es genüge darauf hinzuweisen, dass fast unsere ganze Kenntnis von den Ereignissen des peloponnesischen Krieges aus Thukydides stammt. Aber wie sich der Schriftsteller seiner Aufgabe entledigt hat, soll uns noch für einige Augenblicke beschäftigen. Zunächst ist es für den Darsteller eines Krieges bezeichnend, dass er die Ereignisse nicht in ununterbrochener Reihenfolge erzählt, sondern den Sommerfeldzug eines jeden Jahres zum Kern der gleichzeitigen Begebenheiten macht und diese dann in ihren näheren oder ferneren Beziehungen zu den Kriegsoperationen oder in ihren gegenseitigen Einwirkungen aufeinander hinstellt. Erkennen wir hierin den Forscher, der überall dem wahren Zusammenhang der Dinge nachspürt, so offenbart sich in einer anderen Eigentümlickheit des Werkes, der geschickten Anwendung von Reden, der künstlerische Sinn des Darstellers. Freilich gibt Thukydides selbst zu, dass diese Reden nicht so, wie er sie mitteilt, gehalten worden sind; aber er hat sich bei der Ausarbeitung derselben auf bestimmte ihm mitgeteilte Motive gestützt und es selbst an der individuellen Charakteristik nicht

fehlen lassen, wenn er auch nicht soweit gegangen ist, wie schon kurz nach ihm Xenophon, die Gesandten in ihren heimischen Dialekten sprechen zu lassen. Eine derartige Einführung von Reden war also ein treffliches Mittel, die Motive und Gedankengänge der einzelnen in den Krieg verwickelten Staaten oder der leitenden Staatsmänner mit unübertrefflicher Plastik darzulegen, und ein unbedenkliches, so lange die Rhetorik noch nicht Selbstzweck wurde. Weisen nun die eben angedeuteten Eigentümlichkeiten der Thukydideischen Darstellung auf sein grosses Geschick im Disponieren und Gruppieren des Stoffes im grossen, so muss man auf der anderen Seite gleicherweise seine Kunst in der Darstellung des einzelnen, und zwar ebenso in der Erzählung und Schilderung wie in der Charakteristik, bewundern. Für die Erzählung verweisen wir namentlich auf die Belagerung von Platää (II, 71—78), die Ereignisse bei Sphakteria (IV, 27—29) und die ausserordentlich reich, mit unverkennbarem tieferem Interesse behandelten Vorgänge in Sizilien (Buch 6 und 7), deren Darstellung zugleich deutlich genug für seine bewunderungswürdige Objektivität spricht; als Beweis für seine Meisterschaft in der Schilderung lassen wir hier den berühmten Bericht von der Pest in Athen (II, 48 ff.) folgen:

„Zuerst soll sich die Seuche, wie erzählt wird, in Äthiopien jenseits Ägypten gezeigt haben, dann kam sie nach Ägypten und Libyen herab und in viele Länder des persischen Königs. In die Stadt der Athener aber kam sie ganz plötzlich, und zwar befiel sie zuerst die Leute im Piräeus, so dass unter diesen sich Stimmen vernehmen liessen, als hätten die Peloponnesier Gift in die Zisternen geworfen, — denn Brunnen gab es damals noch nicht. Bald kam sie aber auch in die obere Stadt, und es starben nun schon viel mehr Menschen daran. Mag nun aber über die Krankheit, wo sie wahrscheinlich ihren Ursprung genommen, und über die Ursachen, die eine so grosse Veränderung zu bewirken die Kraft hatten, jeder reden, wie er denkt, sei er Arzt oder Laie — ich will hier nur erzählen, wie sie sich gezeigt hat, und will sie so schildern, dass einer, wenn sie einmal wiederkommen sollte, genug von ihr wisse, um sie nicht zu verkennen; denn ich selbst habe sie überstanden und habe auch andere gesehen, die daran niederlagen.

Wie einstimmig anerkannt wurde, war das Jahr in bezug auf sonstige Krankheiten ein vorzüglich gesundes, und wenn einer an sonst etwas litt, so schlugen alle Übel in dies eine um. Die andern aber ergriff ohne irgend

welche Veranlassung, sondern ganz plötzlich und in voller Gesundheit zuerst eine starke Hitze im Kopfe und Röte und Entzündung der Augen. Die inneren Teile, Schlund und Zunge, unterliefen dann sogleich mit Blut, und der Atem wurde schlecht und übelriechend; dann folgten Niesen und Heiserkeit, und binnen kurzem stieg das Übel unter starkem Husten in die Brust hinab, und wenn es sich auf den Magen gesetzt hatte, kehrte es diesen um, und es erfolgten nacheinander alle die Entleerungen der Galle, wie sie von den Ärzten mit Namen aufgezählt werden, und zwar unter grossen Schmerzen. Die meisten befiel ein leeres Schluchzen, und dies verursachte einen heftigen Krampf, der bei den einen bald, bei den anderen aber erst nach langer Zeit nachliess. Äusserlich war der Leib nicht sehr heiss zum Anfühlen und auch nicht blass, sondern grrötet und ins Bleifarbige spielend und in kleine Blasen und Geschwüre aufgefahren. Innerlich aber litt man solchen Brand, dass man nicht einmal die Bedeckung ganz leichter Gewänder oder der feinsten Leinwand ertragen und nur völlige Nacktheit leiden mochte; am liebsten hätte man sich in kaltes Wasser gestürzt, und das thaten auch viele von denen, auf die niemand acht hatte, indem sie von unaufhörlichem Durste gequält in die Brunnen sprangen. Und es war ganz gleichgültig, ob einer viel trank oder wenig. Ruhe- und Schlaflosigkeit brachten die furchtbarste Pein. Und wie lange auch die Krankheit schon währte, schwand trotzdem der Körper nicht und leistete dem Verderben über Erwarten Widerstand, so dass die meisten erst am neunten oder siebenten Tag am inneren Brande starben, obgleich sie sonst noch bei Kräften waren; oder, wenn sie hier entrannen, so stieg die Krankheit in den Unterleib hinab, und dann bildeten sich grosse Geschwüre und es trat ein nicht zu stillender Durchfall ein, infolge dessen die meisten später aus Entkräftung zu Grunde gingen. Dann durchlief das Übel den ganzen Körper, beim Kopfe beginnend, wo es sich zuerst festsetzte, und wenn einer über das Schlimmste hinausgekommen war, so zeigte sich dies an, indem das Übel die äussersten Körperteile befiel; denn es ergriff die Schamteile und die Finger und die Zehen, und viele kamen mit dem Verluste dieser Gliedmassen davon, manche aber verloren auch die Augen. Einige ergriff, nachdem sie alles überstanden, augenblicklich Vergessenheit aller Dinge, und sie kannten sich selbst und ihre nächsten Angehörigen nicht mehr.

Dass die Besonderheit dieser Seuche über alle Beschreibung geht, zeigt sich schon darin, dass sie den einzelnen mit einer Gewalt anfiel, welche die menschliche Natur nicht zu ertragen vermochte; dass sie aber etwas ganz Unerhörtes war, beweist das Folgende. Von den Vögeln und Vierfüsslern, welche sonst von Leichnamen fressen, rührte keiner die vielen unbegrabenen Toten an, oder wenn das Tier davon frass, so verendete es selbst. Beweis dafür ist das unzweifelhafte Verschwinden von dergleichen Vögeln, und man sah weder sonstwo einen, noch auch in der Nähe der Leichname. Am deutlichsten war diese Wirkung bei den Hunden wahrzunehmen, weil sie in Gesellschaft der Menschen leben.“ (Wahrmund.)

Ferner versteht Thukydides vortrefflich zu charakterisieren. Wie der Dichter die Schönheit in Anmut verwandelt, um sie seinen Lesern anschaulich zu machen, oder sie in ihrer Wirkung auf andere zeigt, so charakterisiert Thukydides den Mann durch seine Thaten und seine Erfolge. Unvergesslich prägen sich die Bilder eines Alkibiades, Nikias, Perikles, Demosthenes, Kleon, von ihm gezeichnet, unserer Seele ein. Dass er den grossen Perikles mit einer gewissen Vorliebe behandelt, ist ebenso natürlich wie für den Aristokraten, der Thukydides immer geblieben ist, ehrenwert. Er fasst in der That alles Sagenswerte zusammen, wenn er die Erwähnung von Perikles' Tod mit den Worten begleitet (II, 65):

„So lange er im Frieden dem Staate vorstand, lenkte er ihn mit Mässigung und bewahrte ihn mit sicherer Hand vor Unheil, und unter seiner Regierung erreichte er seine grösste Macht. Als aber der Krieg eintrat, so zeigte es sich, dass er auch hierin die Kräfte des Staates vorher richtig geschätzt hatte. Er lebte aber während desselben noch zwei Jahre und sechs Monate, und als er gestorben war, da wurde seine Voraussicht in betreff des Krieges erst recht erkannt; denn er hatte behauptet, wenn die Athener sich sonst ruhig verhielten, nur auf die Flotte Bedacht nähmen, während des Krieges ihre Herrschaft nicht weiter ausbreiten und die Stadt selbst keiner Gefahr aussetzen wollten, so würden sie Sieger bleiben. Sie aber wendeten dies alles ins Gegenteil um und unternahmen aus persönlichem Ehrgeize und um des eigenen Vorteils willen andere Dinge, die mit diesem Kriege gar nicht in Zusammenhang standen, zu ihrem eigenen und ihrer Bundesgenossen Unglück, Dinge, die, wenn sie gelangen, den einzelnen zwar Ehre und Gewinn im Übermass bringen konnten, wenn sie aber misslangen, dem Staate für den Verlauf des Krieges zum Schaden gereichten. Die Ursache davon war, dass jener, an Ansehn und Einsicht hervorragend, unbestechlich war wie kein anderer und die Menge durch seinen Freimut im Zaume hielt. Er wurde nicht von ihr gelenkt, sondern lenkte sie vielmehr selbst, weil er nicht durch unerlaubte Mittel zu seiner Macht gelangt war und ihnen deshalb nicht zu Gefallen reden musste, sondern sich das Recht nahm, ihnen auch mit Leidenschaft zu widersprechen. Wenn er nur merkte, dass sie zur unrechten Zeit aus Übermut waghalsig werden wollten, so schlug er durch seine Reden ihre Stimmung bis zur Zaghaftigkeit nieder, und sah er sie in übertriebener Furcht, so richtete er sie wieder zur Kühnheit auf. So gab es dem Namen nach eine Volksherrschaft, in der That aber ging vom ersten Manne die Herrschaft aus." (Wahrmund.)

Thukydides steht seinem Stoffe viel kritischer gegenüber als Herodot. Zwar übt dieser ja auch Kritik, aber sie bezieht sich

vorwiegend auf die äussere Form eines Ereignisses, während Thukydides den inneren Gründen der Dinge unerbittlich zu Leibe geht. Hatte sich hier Herodot mit dem unerklärlichen Eingreifen der Götter in die Ereignisse zufrieden gegeben, so ist Thukydides viel zu sehr Zeitgenosse der Sophisten und einer durch und durch skeptischen Generation, um noch an Wunder zu glauben. Er stellt daher den peloponnesischen Krieg sozusagen als eine rein menschliche Handlung dar, als eine Kette von Ereignissen und menschlichen Bethätigungen, die aus einander folgen und sich gegenseitig bedingen, und daher hat man ihn den ersten pragmatischen Historiker genannt, den Begründer der Geschichte als Wissenschaft, wie denn der Engländer Hume von ihm gesagt hat: „Die erste Seite seines Werkes ist der Anfang der eigentlichen Geschichte.“ Ein Historiker kann aber die Kreise seiner Betrachtung weiter oder enger ziehen, indem er grosse oder kleinere Perioden behandelt, indem er Geographisches, Klimatisches, kurz Nichtmenschliches zu der menschlichen Handlung in Beziehung setzt oder nicht. Die erstere Wahl hatte Herodot getroffen, als er sich nicht nur ein universelles Thema wählte, sondern auch, wie wir gesehen haben, alles nur irgendwie Wissenswerte aus anderen Gebieten mit der Erzählung der Ereignisse verknüpfte. Thukydides beschritt den anderen Weg. Sein früh und fest ins Auge gefasstes Ziel war die Darstellung des hellenischen Krieges, den er selbst erlebt, und in diesem wieder vor allem die Darstellung des Menschen und der ihn treibenden Kräfte. So wurde sein Werk, ihm wohl unbewusst, zu einem Hymnus auf den menschlichen Geist, wie ihn zwar poetischer aber nicht handgreiflicher Sophokles gesungen, und damit indirekt zu einer Verherrlichung desjenigen Mannes, an dem sich in diesem Krieg die Gewalt des Geistes am herrlichsten offenbart hatte, des Perikles. Naturerscheinungen, Sagen, Sitten einzelner Stämme werden zwar gelegentlich erwähnt, treten aber der menschlichen Handlung gegenüber stark zurück. Darum erscheint Thukydides dem heiteren, überall reichlich spendenden Herodot gegenüber karg, spröde, zurückhaltend und ernst, sein Werk minder unterhaltend als die reich mit Anekdoten gefüllte Musentasche seines Vorgängers. Der

ernste Mann hat es auch gewiss nicht auf Unterhaltung müssiger Leute abgesehen, als er sein Werk schrieb. Sagt er doch selbst in der berühmten Stelle, wo er die Art und den Zweck seiner Arbeit bespricht (I, 22):

„Dem Ohre wird diese Geschichte, weil sie nichts Sagenhaftes erzählt, zwar weniger vergnüglich erscheinen; wenn aber diejenigen dies Werk nützlich finden, welche die geschehenen Dinge kennen lernen wollen, wie sie wirklich waren, und wie auch die Zukunft sie immer auf dieselbe oder auf ähnliche Weise wiederholen wird, weil es eben die menschliche Natur so mit sich bringt, so wird das genug sein. Es ist mehr geschrieben, um ein Besitztum für alle Zeiten zu sein und buhlt nicht als Redeprunkstück dem Augenblick zu gefallen."

Einem Manne, der so schreibt, dürfen wir wohl zutrauen, dass er ein Bewusstsein von der ersten Pflicht des Historikers gehabt hat, von der Pflicht der Wahrhaftigkeit. Und in der That hat sich seine Zuverlässigkeit in allem, was er erzählt, nach den verschiedensten kritischen Untersuchungen glänzend bewährt. Etwas anders steht es um die Frage, ob er die leitenden Männer und die Parteibewegungen seiner Zeit überall vorurteilslos beurteilt hat. Vollkommene Objektivität ist keinem Schriftsteller eigen; wie sollte sie ein Mann bethätigen können, der in dem von ihm beschriebenen Kriege mitgefochten und namentlich mitgelitten hat? Thukydides' Verurteilung nach der unglücklichen Affaire bei Amphipolis fällt in die Zeit von Kleons Herrschaft und ist vielleicht gar durch ihn veranlasst worden; kann es uns da Wunder nehmen, wenn der stolze Aristokrat, im innersten Herzen verwundet, dem grosssprecherischen aber immerhin nicht unbedeutenden Demagogen nicht völlig gerecht wird? Auch sonst kann, wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, leicht herausfinden, wie der Schriftsteller gesinnt ist: sein Herz schlägt für Athen, aber sein Verstand stellt ihn auf die Seite Spartas.

Selbst Erlebtes und Geschautes lässt sich leicht klar darstellen. So charakterisiert den Thukydides ein klarer Stil, dem es zugleich nicht an einer gewissen Würde fehlt. Vorliebe für altertümliche Wörter, Hauptsätze und Voranstellung des Hauptbegriffs verleihen seinen Sätzen körnige Kürze. Freilich wird sie zur Dunkelheit, wo

der Schriftsteller noch gewissermassen mit einem Gedanken ringt‘ dessen Kompliziertheit besser eine Reihe von selbständigen Sätzen erfordert hätte. Diese Schwerfälligkeit tritt namentlich in den eben deshalb zu einer schweren Geduldprobe der Übersetzer gewordenen Reden hervor. Bildlichen Ausdruck verschmäht er; dagegen verraten die häufigen Synonymen den Schüler des Prodikos. So hält sein Stil etwa die Mitte zwischen der anmutigen Darstellung Platons und dem kunstreichen Gewebe Demosthenischer Perioden, ohne jedoch in bezug auf Vollendung mit einem dieser beiden verglichen werden zu können.

Ausser in Xenophon hat Thukydides in Kratippos und dem Sizilier Philistos, dessen wir später noch einmal gedenken werden, Nachahmer gefunden. Auch Theopompos von Chios steht unter seinem Einfluss. Bei den Römern hat ihn Sallust zum Vorbild genommen, der fleissige Sammler Cornelius Nepos benutzt, der vielseitige, aber innerlich ganz anders geartete Cicero studiert. Dass er den Humanisten nicht behagte, ist ebenso begreiflich, wie dass sein Werk Karls des Fünften Lieblingsbuch werden konnte. Der schweigsame Herr der „Goldländer des Westens“ empfand den aristokratischen Zug, der ihn aus den Aufzeichnungen des thrakischen Goldgrubenbesitzers sympathisch anwehte.

26. Kapitel.

Xenophon.

In Thukydides stellt sich der Höhepunkt der hellenischen Geschichtsschreibung dar. Sein Geist schwebt wie ein Adler beherrschend über seinem Stoff. Nicht so derjenige seiner Nachfolger, von denen die einen, in das immer kleinlicher werdende Gezänke der hellenischen Staaten persönlich verstrickt, alle Objektivität verloren haben, die andern, völlig beherrscht von der neuen rhetorischen Richtung, nicht mehr im stande sind, eine einfache Sache einfach zu sagen, während eine dritte Gruppe endlich in einer zum Anachronismus gewordenen Anspruchslosigkeit den Stil der vorherodoteischen Logographen wieder aufnehmend Thatsache nackt an Thatsache reiht ohne Verbindung und Begründung. Allen fehlt der grosse tiefe Sinn des Einsiedlers von Skapte Hyle, und selbst der in seinen Lebensgeschicken an Thukydides erinnernde „dritte grosse Geschichtsschreiber“ wird von diesem an geistvoller Auffassung und selbst in der Kunst der Darstellung um Haupteslänge überragt. Trotzdem ist der Mann, der eigentlich nur Schriftsteller durch Gelegenheit geworden ist, eine interessante Erscheinung. Ist er doch, abgesehen

von dem blonden Ion von Chios, der erste griechische Schriftsteller, der sich in mehreren Gattungen der Litteratur ausgezeichnet hat.

Auch Xenophon war Athener. Dort wurde er als Sohn des im Gau Erchia angesiedelten, vermutlich dem Ritterstand angehörigen Gryllos höchstwahrscheinlich um 430 v. Chr. geboren. Denn die bei Diogenes Laertius erzählte Anekdote, dass er in der Schlacht bei Delium (424) vom Pferde gestürzt und darauf von seinem Lehrer und Freund Sokrates auf die Schultern genommen und so gerettet worden sei, wonach man denn sein Geburtsjahr bis auf 445 v. Chr. hinaufzurücken für nötig befunden hat, wird durch andere Zeugnisse so wenig bestätigt, dass man ihre Entstehung wohl einer Verwechselung zuschreiben darf. Nur das ist sicher, dass er des Sokrates Schüler ward. Vielleicht hat er sich nebenher bei dem grossen Isokrates in der Redekunst ausgebildet; doch ist das nicht festzustellen. Jedenfalls hat der schüchterne Jüngling die Gelegenheit nicht gesucht, diese Kunst im öffentlichen Leben zu bethätigen. Und doch lebte in ihm ein ausgeprägtes Standesgefühl und ein brennender Thatendrang; und so erklärte es sich leicht, warum es dem jungen Aristokraten, dem die Zustände in seiner Vaterstadt immer weniger behagen mussten, keine Überlegung kostete, auf Einladung des Böotiers Proxenos den dem Namen nach gegen die Pisidier, wie sich aber später herausstellte, in Wahrheit gegen seinen königlichen Bruder Artaxerxes gerichteten Zug des persischen Prinzen Kyros mitzumachen. Als Xenophon die Waffe nahm, wusste er von dem wahren Sachverhalt nichts, blieb aber später wohl oder übel, als echter Kondottiere, bei der Sache, der er sich einmal angeschlossen, und kämpfte in der Schlacht bei Kunaxa mit, in der zwar durch die Tapferkeit der Griechen der Sieg erfochten wurde, aber durch die tödliche Verwundung des Kyros dessen Sache mit einem Male zusammenbrach. Durch die hinterlistige Ermordung ihrer Strategen führerlos geworden, wählen nun die ganz auf sich angewiesenen, rings von Feinden umdrohten griechischen Hilfsbataillone neue Strategen, unter denen bald Cheirisophos und Xenophon durch ihre persönliche Bedeutung das Übergewicht gewinnen und daraufhin jener mit der

Führung der Vorhut, Xenophon mit der Leitung der Nachhut betraut werden. Man wählt als Rückzugslinie den Weg vom oberen Euphrat gen Norden, weil man so am schnellsten das Meer und dadurch Fühlung mit der Heimat zu gewinnen hofft. Nach unsäglichen, teils durch feindliche Völker (namentlich die Karduchen), teils durch die Rauheit der Gebirge und die Strenge des armenischen Winters verursachten Strapazen erreichen doch fast neun Zehntel der „Zehntausend“ das ersehnte Ziel. Nach einem verhältnismässig ruhigen Marsch an der Südküste des schwarzen Meeres entlang nimmt Xenophon vorübergehend mit seinen Truppen Dienste bei dem thrakischen Fürsten Seuthes, schliesst sich darauf dem in Kleinasien gegen die persischen Satrapen kämpfenden spartanischen Heere an und lässt sich endlich durch seine Verehrung für den 396 das Oberkommando in Kleinasien übernehmenden spartanischen König Agesilaos nicht nur bewegen, dessen Züge gegen die Perser mitzumachen, sondern gar nach dessen durch die Verhältnisse in Griechenland nötig gewordener Zurückberufung mit ihm 393 bei Koronea gegen Athener und Thebaner zu kämpfen. Für diese höchst unpatriotische That von Athen mit Recht verbannt, zog er sich nach seinem bei Skillus in Elis belegenen, ihm von den Spartanern geschenkten Landgut zurück.

Hier auf diesem Landgute, in idyllischer, durch seine Gattin Philesia und zwei Söhne Gryllos und Diodoros ihm freundlich belebter Zurückgezogenheit, mag wohl in Xenophon zuerst der Entschluss gereift sein, seine eigenen Erlebnisse aufzuzeichnen, und so entstanden zunächst der „Zug der Zehntausend“, dann die „Erinnerungen an Sokrates“. Aber es sollte ihm keine ungestörte Musse vergönnt sein. Wahrscheinlich bald nach der Schlacht bei Leuktra von den Eleern aus Skillus vertrieben, musste er in dem benachbarten Lepreon eine Zufluchtsstätte suchen, um von da später nach Korinth überzusiedeln. Bald darauf erfolgte seine Zurückberufung nach Athen; doch scheint er dem Rufe nicht gefolgt zu sein, nur seine beiden Söhne unter die Ritter eingestellt zu haben. Er selbst begab sich, als sich die Verhältnisse in Elis wieder friedlich gestaltet hatten, nach seinem geliebten Skillus

zurück und hat seine letzten Jahre teils dort teils in Korinth verlebt, wo er auch um 354 v. Chr. gestorben sein muss. Wenige Jahre vorher hatte er noch den Schmerz gehabt, seinen Sohn Gryllos zu verlieren. Die Fabel, dass dieser dem Epaminondas in der Schlacht bei Mantinea die tödliche Wunde beigebracht habe, wird durch die gut bezeugte Thatsache hinfällig, dass Gryllos in dem dieser Schlacht vorausgehenden Reitertreffen seinen Tod gefunden, also nachher nicht mehr in der Lage war, dem gefürchteten Gegner den Todesstoss zu geben. Xenophon soll gerade bei einem Opfer beschäftigt gewesen sein, als er die Nachricht von dem Tode des Sohnes empfing. Ohne das Opfer zu unterbrechen, nahm er nur den Kranz, mit dem er geschmückt war, vom Haupte; als er aber hörte, dass sein Sohn als Sieger gefallen sei, setzte er den Kranz sofort wieder auf. Gryllos selbst wurde namentlich in Athen in einer bis dahin unerhörten Weise mit Lobreden und bildlichen Darstellungen gefeiert. Sein alter Vater aber suchte den Schmerz um den Verlorenen durch fortgesetzte schriftstellerische Thätigkeit zu dämpfen, wie denn nachgewiesen ist, dass die Schrift über die athenischen Finanzen erst 355 v. Chr. verfasst wurde.

Als ein schöner Mann hatte Xenophon die verzeihliche Eitelkeit, da, wo sich die Gelegenheit gab, die Gaben der Natur durch einen untadeligen glänzenden Waffenschmuck zu erhöhen. Ein geborener Soldat, ausgezeichneter Reiter und leidenschaftlicher Jäger, verband er mit diesen mehr die Aussenseite des Menschen zur Geltung bringenden Eigenschaften eine strenge Frömmigkeit — hat er doch auf seinem Gut der Ephesischen Diana eine besondere Kapelle errichtet — und ein ausgeprägtes Wohlwollen. Das Charakterbild des biederen, mit einem trockenen Humor begabten, klar beobachtenden und trotzdem ohne Natursinn durch die grossartigsten Naturszenerieen schreitenden Mannes wird nur durch den einen Flecken entstellt, dass er gegen seine Mitbürger, und auch gegen deren gute Seiten, bis zum Verbrechen ungerecht war.

Xenophons ziemlich zahlreiche Werke sind alle mehr oder minder Gelegenheitsschriften, veranlasst teils durch seine persön-

lichen Erlebnisse, teils durch seine persönlichen Neigungen. Insofern nun erstere wieder zum Teil sich mit den geschichtlichen Thatsachen verknüpfen, zum Teil Privaterlebnisse wiedergeben, letztere entweder seine politische Meinung abspiegeln oder Bericht erstatten über die verschiedenen Arten von Sport, denen ihr Verfasser huldigte, teilen wir sie ein in 1. geschichtliche Schriften, 2. solche, die sich auf Sokrates beziehen, 3. politische und 4. technische Abhandlungen. Die Abfassungszeit ist bei fast keiner genau nachzuweisen.

Die Reihe der geschichtlichen Schriften wird durch jenen anmutigen Bericht der „Kampagne in Asien“ eröffnet, der Xenophons Namen bis heute frisch und lebendig erhalten hat, durch die berühmte „Anabasis“. Benannt nach dem Vormarsch der griechischen Söldner gegen Artaxerxes, in Wirklichkeit eine äusserst klare Schilderung ihrer Erlebnisse auf dem Vor- und Rückmarsch, welchem letzteren sogar die bei weitem grössere Hälfte des Werkes gewidmet ist, hat diese Schrift durch ihre Klarheit und den sicheren militärischen Blick, den sie überall verrät, von jeher namentlich unter den Feldherrn begeisterte Bewunderer gefunden: ein würdiges Seitenstück zu Caesars Commentarii de bello gallico und Karls V. Relationen über den süddeutschen Krieg (1546) und bei beiden wohl mehr als Seitenstück. Den Inhalt bilden im einzelnen alle die Mühen und Drangsale, durch welche sich die griechische Söldnerschar des Prinzen Kyros durchzukämpfen hatte, Ereignisse, die wir vorhin bei der Betrachtung von Xenophons Leben in aller Kürze skizziert haben. Als mithandelnder und mitleidender Augenzeuge, zugleich als ein Mann von vielseitigster Bildung, war gewiss Xenophon wie kein anderer berufen, die Abenteuer dieser tapferen Schar niederzuschreiben; und in der That liegt der eigentümlichste Reiz der Schrift in der lebendigen Anschaulichkeit, die ein Nichtteilnehmer nie hätte erreichen können, in dem durch die Aktualität des Dargestellten den Leser fesselnden süssen Zwang, diese schlichten Helden von einer Mühe zur andern zu begleiten. Ganz besonders gelungen ist namentlich die Erzählung des Zuges durch das Land der räuberischen Karduchen und Armenien bis zum Meere. Wir fügen beispielsweise nur die

kleine Stelle ein, wo die Griechen von einem Berge aus zum ersten Male wieder das Meer erblicken (IV, 7):

„Am fünften Tage kamen sie bei dem heiligen Berge an, der den Namen Theches führte. Als die ersten den Berg erstiegen hatten und das Meer erblickten, erhob sich ein grosses Geschrei. Xenophon, der es hörte, und die Soldaten der Nachhut glaubten, dass auch von vorn her andere Feinde angriffen; denn auch im Rücken folgten ihnen die Einwohner der mit Feuer und Schwert verheerten Landschaft. Von letzteren hatten die Truppen der Nachhut, einen Hinterhalt legend, einige teils niedergehauen teils gefangen genommen. Auch hatten sie gegen zwanzig geflochtene, mit ungegerbten rauhen Rindshäuten überzogene Schilde erbeutet. Als aber das Geschrei stärker wurde und näher kam, als die immer nachrückenden Truppen auf die jedesmal Aufschreienden zurannten und so das Geschrei immer mehr zunahm, je grösser die Anzahl der Soldaten wurde, glaubte Xenophon einen wichtigeren Grund voraussetzen zu müssen. Er schwang sich also aufs Ross, nahm den Lycius und die Reiterei mit und sprengte zu Hilfe. Da hörten sie denn sehr bald den sich immer weiter fortpflanzenden Ruf der Soldaten: das Meer! das Meer! Nun lief alles, selbst die Soldaten der Nachhut, und auch das Zugvieh und die Pferde wurden dahin getrieben. Als nun alle auf dem Berge angelangt waren, da fielen Heerführer und Hauptleute einander unter Thränen in die Arme. Und auf der Stelle trugen die Soldaten — ich weiss nicht, auf wessen Anordnung — Steine zusammen und errichteten einen grossen Hügel, auf welchen sie eine Menge rohe Häute, Knüttel und die erbeuteten Flechtschilde legten. Der Wegweiser aber zerhieb selbst die letzteren und forderte auch die andern dazu auf. Hierauf entliessen sie den Wegweiser, nachdem sie ihn aus dem Gemeingute mit einem Pferde, einer silbernen Schale, einem persischen Anzuge und zehn Dareiken*) beschenkt hatten. Er bat besonders um Ringe und erhielt deren viele von den Soldaten. Nachdem er ihnen das Dorf, wo sie sich lagern sollten, und den Weg in das Gebiet der Makronen gezeigt hatte, entfernte er sich, als es Abend wurde, um bei Nacht zurückzureisen."

(Forbiger.)

Merkwürdigerweise spricht Xenophon in dem ganzen Werk nicht nur, wie Caesar, von sich in der dritten Person, er bezeichnet in den „Hellenika" geradezu den Syrakusaner Themistogenes als den Verfasser. Aber wir wissen jetzt, wie sich die Sache verhält. Kurz vor der Abfassung der „Anabasis" hatte ein anderer Teilnehmer an der Expedition, ein gewisser Sophainetos, einen Bericht über

*) Eine nach König Dareios benannte persische Goldmünze im Wert von ungefähr 12 M. 70 Pf.

dieselbe veröffentlicht und darin Xenophon kaum erwähnt. Um sich nun ins rechte Licht zu stellen, aber doch nicht in den Geruch der Eitelkeit zu kommen, erfand er den Themistogenes als Verfasser, während sein Stil den Xenophon unabweisbar verrät. Mag durch diese Tendenz des ersten unter einem Pseudonym arbeitenden Schriftstellers die objektive Wahrheit der erzählten Thatsachen hie und da in Zweifel gerückt werden, so haben doch andererseits mehrere Reisende die Zuverlässigkeit Xenophons in geographischen Angaben vollauf bestätigt. Immerhin bleibt die „Anabasis" ein interessantes und in ihrer Einheitlichkeit anmutendes Buch.

Gerade die letztere Eigenschaft kann man nun aber dem zweiten an die Zeitereignisse anknüpfenden Werke Xenophons, der „Griechischen Geschichte (Hellenika)", nicht zuerkennen. Während nämlich die zwei ersten der sieben Bücher, welche den Faden der Thukydideischen Erzählung bis zum Ende des peloponnesischen Krieges weiterführen, in Stil, Disposition und sogar in der objektiven Art der Behandlung sich durchaus an Thukydides anschliessen, zeigen die fünf letzten Bücher, welche die Ereignisse von 404—361 v. Chr., also namentlich den Korinthischen Krieg, den Frieden des Antalkidas, die Entwickelung der Thebanischen Hegemonie und die Schlachten bei Leuktra und Mantinea behandeln, einen völlig anderen, echt Xenophonteischen Typus. Man kann sich daher der Ansicht kaum entschlagen, dass schon im Altertum unter dem einen Titel zwei Werke vereinigt worden sind, deren erstes (Buch 1 und 2 der „Hellenika") von dem noch jungen Verfasser mit der klaren Absicht abgefasst worden ist, eine Ergänzung zu Thukydides zu liefern, während das andere, später geschrieben, die Eigenart des Xenophonteischen Stiles ebensowenig wie seine lakedämonischen Neigungen verleugnen kann und jedenfalls von seinem Verfasser, der nachweisslich noch 359 v. Chr. daran arbeitete, als selbständiges Werk gedacht ist.

Auch die „Griechische Geschichte" ist kein historisches Werk im strengsten Sinn des Wortes. Überall verrät sich die Vorliebe des Verfassers für Sparta; ja er entblödet sich nicht, einzelne Thatsachen zu gunsten der Spartaner geradezu zu unterdrücken, während

er stets die Gelegenheit benutzt, seinen „demokratischen“ Athenern und deren Bundesgenossen etwas am Zeuge zu flicken. Unbegreiflich wird diese Einseitigkeit bei einem gewiegten Militär Grössen wie Iphikrates oder Epaminondas gegenüber, für die er kaum ein Wort der Anerkennung übrig hat. Und diese Kleinlichkeit, die wir ihm nun einmal nicht absprechen können, drückt den ganzen Charakter seines Werkes herab. Es fehlt eben Xenophon der grosse, seinem Vorgänger in so wunderbarem Masse eigene Blick, mit dem jener die Ereignisse eines ganzen Zeitraums zusammenfassend überschaute. Er kann sich vom einzelnen nicht losmachen; und so sinnig er dieses auch darzustellen versteht, so gehört doch eine Kleinmalerei, die in dem sachlich und individuell begrenzten Stoffe der „Anabasis“ ihre Berechtigung haben mochte, eben nicht in ein grosses historisches Werk. Der Genremaler hat sein Verdienst für sich; aber ein Historienbild genrehaft zu behandeln bleibt stets ein Missgriff, einerlei ob sich derselbe aus dem Unverstand oder dem Unvermögen des Malers erklärt.

Xenophon mag es als Pflicht betrachtet haben, seinem königlichen Freund Agesilaos, an dessen Seite er mehrere ereignisvolle Jahre verlebt hatte, nach dessen 358 v. Chr. erfolgtem Tode einen Nekrolog zu widmen. So entstand die „Lobschrift auf Agesilaos“, deren Echtheit nicht durch die im ersten Augenblick freilich auffallende Thatsache in Zweifel gestellt werden kann, dass die auf Agesilaos bezüglichen Stellen der „Griechischen Geschichte“ mit unserer Schrift in der Hauptsache zusammenfallen, zum Teil sogar wörtlich übereinstimmen. Liesse es sich nicht denken, dass die „Lobschrift“ ausgearbeitet worden, als die „Griechische Geschichte“ zwar schon geschrieben aber noch nicht durchgefeilt war, und so vor dieser gewissermassen als Probe (wie wir ähnliches bei Herodot glaubten annehmen zu dürfen) veröffentlicht worden sei? Im übrigen sei nur darauf hingewiesen, dass wir in der „Lobschrift“ das erste, wenn auch noch unfertige, Beispiel einer historischen Biographie haben, der Litteraturgattung, in welcher später Plutarchos so Hervorragendes geleistet hat.

Unter den auf Sokrates sich beziehenden Schriften nehmen die „Erinnerungen“ an den verehrten Lehrer die erste Stelle

ein. Die klare Absicht des Verfassers, die Athener von der Ungerechtigkeit ihres Vorgehens gegen Sokrates zu überzeugen und nachzuweisen, wie nützlich sein Rat und seine Lehre in allen möglichen bürgerlichen Angelegenheiten war, konnte nicht besser erreicht werden als durch schlichte Vorführung schlagender Thatsachen. Es wird daher zunächst die Anklage kurz erörtert und Sokrates gegen den Vorwurf, dass er nicht an die heimischen Götter glaube und die Jugend verderbe, verteidigt. Weitaus den grössten Teil der vier Bücher nimmt aber die Mitteilung Sokratischer Aussprüche ein, die, scheinbar lose aneinandergereiht, sich doch leicht in verschiedene Gruppen ordnen lassen. Wie es sich ziemt, werden zuerst diejenigen Gespräche mitgeteilt, welche von dem Verhalten der Menschen gegen die Götter und gegen sich selbst handeln (hier findet sich die schöne, auf Prodikos zurückzuführende Parabel „Herakles am Scheidewege“), sodann diejenigen, welche die Pflichten gegen unsere Nächsten zum Gegenstand haben und in denen namentlich der Freundschaft herrliche Worte gewidmet sind. Spätere Abschnitte teilen Sokrates' Meinung über die Berufspflichten mit und lüften das Geheimnis, warum er Jünglingen gegenüber eine solche Anziehungskraft besessen. Das Ganze schliesst mit einer knapp zusammenfassenden, aber von inniger Liebe diktierten Charakteristik des Meisters. So ist das Werk weder eine Biographie noch eine systematische philosophische Arbeit, sondern, wie sein Titel sagt, sind es „Erinnerungen“, und zwar grösstenteils persönliche Erinnerungen, in denen Sokrates gewiss im ganzen treu gezeichnet ist, treuer als bei dem idealisierenden Platon. Denn für diesen, den Philosophen, war die Lehre die Hauptsache und diese verklärte in der Erinnerung das Haupt ihres Verkündigers; für Xenophon handelt es sich einfach um die Person, die dem Schüler gewiss noch plastisch vor der Seele stand, als er seine teils unmittelbar nach Sokrates' Aussprüchen gemachten Aufzeichnungen zu verarbeiten unternahm. Mag daher auch der wenig frische Stil auf eine späte Abfassung weisen, so können wir uns doch der Meinung nicht anschliessen, dass Xenophon in der Wiedergabe der Gespräche ungenau verfahren sei.

Aber es kam ihm auch darauf an, zu zeigen, dass sein verehrter Meister ebenso mit den Fröhlichen fröhlich, wie mit den Traurigen traurig sein und doch der geistige Gebieter seiner Zechkumpane bleiben könne. So führt er ihn in dem hübsch erzählten, künstlerisch abgerundeten „Gastmahl", einer Nachahmung übrigens von Platons gleichnamiger Schrift, ein. Der reiche Kallias gibt zu Ehren seines Lieblings Autolykos, der in einem Wettkampf den Preis davongetragen, ein Festmahl. Xenophon und Sokrates befinden sich unter den Gästen, die zuerst durch die Spässe des syrakusanischen Gauklers Philippos unterhalten werden, bis Sokrates die Zügel des Gesprächs ergreift und in geistvoller Auseinandersetzung das Wesen und den Wert der ewigen d. h. reinen, geistigen Liebe erörtert.

Im „Buch vom Haushalt" endlich gibt Sokrates in einem Gespräch mit Kritobulos seine Ansichten von den Pflichten eines guten Hausvaters zum Besten, Gedankenreihen, die, wenn sie wirklich von Sokrates stammen, in Xenophon wieder aufgetaucht sein mögen, als er selbst in Skillus auf diesem Gebiete Erfahrungen zu sammeln begann. Dagegen sprechen gewichtige Gründe gegen die Echtheit der ebenfalls dem Xenophon zugeschriebenen „Apologie des Sokrates", in welcher übrigens weniger dieser selbst wie die Art seiner Selbstverteidigung zum Gegenstand eines in seinen Einzelheiten sehr stark an die letzten Kapitel der „Denkwürdigkeiten" erinnernden apologetischen Vortrags gemacht werden.

Von den drei kleineren unter Xenophons Namen gehenden politischen Schriften dürfte das mit starker Bitterkeit gegen die Demokratie getränkte und insofern Xenophonteische Büchlein „Vom Staat der Athener" aus sachlichen Einzelgründen einem anderen Verfasser zuzuschreiben sein. Von demselben Standpunkt aus ist das unzweifelhaft echte Schriftchen „Vom Staat der Lakedämonier" verfasst, eine Lobrede auf die aristokratische Verfassung oder vielmehr auf die Lykurgischen Einrichtungen, die übrigens damals auch in Sparta zum — Ideal geworden waren. Dagegen tritt in der wahrscheinlich 357 v. Chr. verfassten Schrift „Von den Zöllen der Athener" der Athener noch einmal mit einem auf statistisches Material gestützten Exposé

vor seine Landsleute, um ihnen mit dem beruhigenden Nachweis, dass die regelmässigen Einkünfte der Stadt zu ihrer finanziellen Sicherstellung und damit zur Erhaltung ihrer Schlagfertigkeit völlig ausreichen, den wohlwollenden aber wohl kaum befolgten Rat zu geben, die Bundesgenossen möglichst zu entlasten.

Eine politische Schrift im weiteren Sinne ist ferner die berühmte „Kyropaedie“ (Erziehung des Kyros), ein historisch-politisch-philosophischer Roman, in dem uns der Verfasser unter dem Bild der Entwickelung des grossen Perserkönigs zeigen will, wie ein künftiger Herrscher erzogen werden müsse, um dereinst im stande zu sein, seine Völker wahrhaft zu beglücken. Diesem didaktischen Zweck zu genügen, sieht sich aber der Verfasser genötigt, nicht nur den Stifter des Perserreichs mit Herrschertugenden zu schmücken, die er in Wirklichkeit wohl kaum gehabt haben kann, sondern auch Anordnungen, die nachweislich von anderen Königen, namentlich dem grossen Organisator Dareios herrühren, von ihm ausgehen zu lassen. Der Name Dareios hatte eben seit den Perserkriegen für hellenische Ohren einen widrigen Klang; ein Roman, in dem er Hauptperson, würde geringen Anklang gefunden haben. Indem nun Xenophon den damals schon halb sagenhaften Begründer des persischen Weltreichs zum Mittelpunkt seiner Erzählung machte, benutzte er geschickt den ihm dadurch gebotenen Vorteil, die ritterlichen Eigenschaften des in Griechenland, namentlich in peloponnesischen Kreisen, beliebten jüngeren Kyros, den er selbst in Asien kennen gelernt, mit den überlieferten seines Helden zu verschmelzen und so ein Herrscherideal zu schaffen, wie es seitdem wohl von keinem kronentragenden Haupte erreicht worden ist.

Weist nun auch eine gewisse Schlichtheit, ja Nüchternheit des Vortrags und das Vortreten des Lehrhaften in zahlreichen Abschnitten darauf hin, dass Xenophon die „Kyropädie“ als alter Mann geschrieben, so zeigen doch auch wieder einige Teile, namentlich die Erzählung der Jugendgeschichte, eine natürliche Frische und zum Teil sogar hinreissende Lebendigkeit. Nach einer Einleitung über den Zweck seines Buches führt uns der Verfasser sofort an den medischen Königshof. Dorthin ist eben der junge

Sohn des vornehmen Persers Kambyses und der medischen Königstochter Mandane mit dieser seiner Mutter zum Besuch seines königlichen Grossvaters Astyages gekommen. Seine treffenden Antworten und naiven Ansichten ergötzen den alten Schahinschah höchlich. Er muss bei ihm bleiben, wird sein ausgesprochener Liebling, lernt reiten und jagen und legt in seinem sechzehnten Jahre in einem Grenzstreit mit den Assyrern seine erste Waffenprobe ab.

Während dann Kyros, von seinem Vater nach Hause gerufen, in Persien zum Manne heranreift, stirbt Astyages und sein Sohn Kyaxares wird Herr des Mederreichs. Alsbald vereinigen sich die Nachbarstaaten, die Jugend des unerfahrenen Königs zur Zertrümmerung des Grossstaates zu benutzen. Aber der blutige Krieg, in dem Assyrien Hand in Hand mit Lydien und Ägypten gegen Medien steht, wird durch die Grossthaten des an der Spitze des persischen Hilfsheeres stehenden Kyros völlig zu des letzteren Gunsten entschieden. Er besiegt zunächst die Bundesgenossen der Assyrier, namentlich den mächtigen Krösos von Lydien, vor dessen Hauptstadt Sardes er zieht; dann diese selbst, indem er das gewaltige Babylon erobert. In diesen Kämpfen nun bildet die wahrscheinlich durch Ktesias' Vermittelung altpersischen Sagen nacherzählte Liebesgeschichte von Pantheia, der schönen Gemahlin des susianischen Königs Abradatas, eine wahrhaft rührende Episode. Von den Persern gefangen, deren Gegnern sich ihr Gemahl angeschlossen, von Kyros aber grossmütig behandelt, bewegt sie ihren Abradatas, auf der Perser Seite zu treten. Ehrenvoll aufgenommen, durch das Kommando einer Heeresabteilung ausgezeichnet, erwirbt sich der treffliche Susianer rasch durch Einrichtung von Streitwagen und andere Anordnungen grosse Verdienste um das persische Heer. Wie er zum entscheidenden Kampfe mit Krösos hinausziehen will, schmückt ihn die bangende Gattin mit goldener Rüstung und einem purpurfarbenen Obergewand. Aber trotzdem kann sie den Tod nicht von ihm fern halten. Nach einem furchtbaren Ringen mit den ihm gegenübergestellten Ägyptern fällt er, und Pantheia, die ihm nachgeeilt, stösst sich an der Seite des Verröchelnden den Dolch in die Brust. Kyros, dem der Tod des Trefflichen gemeldet

wird, besucht noch am Abend nach der Schlacht die Stätte, wo die beiden Lippe an Lippe ruhen und befiehlt, tief gerührt, die Errichtung eines Denkmals „seiner Tapferkeit und ihrer Liebestreue“.*)

Nach grossartigen Eroberungen widmet Kyros, den sein Oheim Kyaxares zum Thronerben bestimmt, seine volle Kraft der Einrichtung einer geordneten Verwaltung in seinem gewaltigen Reiche. Auch hier ist ihm grosses zu thun vergönnt. Als er aber alt geworden und wieder einmal in der Königsburg der Perser schläft, erscheint ihm im Traume eine übermenschliche Gestalt und spricht: „Mache dich bereit, o Kyros, denn bald wirst du unter den Göttern wandeln.“ Er erkennt den Wink, opfert den Göttern und scheidet unter väterlichen Ermahnungen an die Seinigen aus dem Leben.

Wenn dann Xenophon im Schlusskapitel des Werkes offen genug sagt, dass die bei Kyros gerühmte Frömmigkeit, Treue, Gerechtigkeit und Tapferkeit jetzt bei den Persern umsonst gesucht werde, so kann man darin mit gleichem Recht wie in den Schlussbetrachtungen der „Anabasis“ die versteckte Aufforderung finden, den Augenblick zu benutzen und den Koloss mit thönernen Füssen zu zerschmettern. Mehr aber, glaube ich, lag dem von Sokrates gebildeten Verfasser daran, ein Tugendideal aufzustellen, bei dessen Anblick sich jeder stärken und erbauen könne. Dass bei der Darstellung des Lebens eines Königs, der doch vorwiegend Kriegsfürst war, das Militärische etwas hervortritt, ist natürlich, und um so mehr, da der Verfasser selbst in erster Linie Soldat ist. Daraus erklärt es sich, warum die „Kyropaedie“ das Lieblingsbuch eines Scipio Aemilianus werden konnte, wie es die idealisierende Darstellung des Königs sehr begreiflich macht, warum die Byzantiner am Bosporus und die Byzantiner des 17. Jahrhunderts an der Seine ihm so grossen Geschmack abgewannen.

Zu den politischen Schriften im weiteren Sinne ist endlich der kleine Dialog „Hieron“ zu rechnen, in welchem der Dichter

*) Der Stoff ist im vorigen Jahrhundert von Wieland in seinem dialogisierten Roman „Araspes und Panthea“, neuerdings von dem Verfasser in seiner Dichtung „Panthea“ benutzt worden.

Simonides von Keos den sich unglücklich fühlenden Tyrannen von Syrakus darüber belehrt, dass auch der Tyrann glücklich sein könne: wenn er nämlich sein Volk beglücke. Erkennen wir in diesem Grundgedanken ganz den Sokratischen Standpunkt des Verfassers, so ist auch die stilistische Fassung des Schriftchens derart, dass man an der Echtheit desselben billigerweise nicht zweifeln sollte.

Dass der Mann, welcher einen grossen Teil seines Lebens im Sattel oder auf der Fährte des Wildes zugebracht, auch über Pferdezucht und Hundedressur schreiben konnte, darf uns nicht Wunder nehmen. So behandelt er in dem wahrscheinlich dem Führer der athenischen Schwadron, in welcher einer seiner Söhne diente, gewidmeten „Handbüchlein für Reiterführer“ (Ἱππαρχικός), das nebenbei gesagt auf die Disziplin der athenischen Soldaten ein sehr eigentümliches Licht wirft, die Pflichten eines Reiterführers, freilich in sehr allgemeiner Weise, ohne Einzelvorschriften, während in einer anderen Schrift „Von der Behandlung des Pferdes“ (Περὶ ἱππικῆς), wie der Titel angibt, Ratschläge über Ankauf, Pflege und Dressur dieses edlen Tieres erteilt und dann noch belehrende Winke über die Ausrüstung der Reiter und das Fechten zu Pferde gegeben werden. Mit dem Κυνηγετικός (wörtlich: Hundeführerbuch) endlich ist Xenophon das Haupt der Jagdschriftsteller des Altertums geworden. Es ist dies ein förmliches Lehrbuch, in dem nicht nur die damals üblichen Jagdmethoden auf Hasen, Rot- und Schwarzwild beschrieben, sondern auch eine Fülle von Beobachtungen über die Eigentümlichkeiten des Wildes, die Zucht und Dressur des Hundes und das Verhalten der Jäger eingestreut sind. Sehr eingehend werden die Hunderassen behandelt und sogar bestimmt, wie lange die Hundenamen sein dürfen, deren Xenophon nicht weniger als 47 aufzählt. Aus dieser Liste geht hervor, dass die Hellenen ihre Jagdhunde mit Vorliebe nach geistigen Eigenschaften benannten, z. B. Horme (Stürmer), Medas (Merkauf), und weiter, dass Xenophon selbst leidenschaftlicher Jäger war. Aber die Jagd ist ihm nicht nur ein Vergnügen, sie ist auch die beste Vorschule des Krieges. Dass der Spartanerfreund an diese Betrachtung ein Lob der Lakedämonier

und eine Aufforderung an die Athener anknüpft, ihre Rivalen am Eurotas sich in ihrer Jagdlust zum Vorbild zu nehmen, ist ihm nicht zu verargen. Xenophons Werk, das uns jetzt in einer wohl aus der Diadochenzeit stammenden erweiterten Gestalt vorliegen mag, dessen Kern aber nach Inhalt und Form echt Xenophonteisch ist, wurde später die Quelle und das Vorbild aller, so über die Jagd geschrieben haben. So für den von Hadrian zum Gouverneur von Kappadokien ernannten, von Antoninus Pius zum Konsul beförderten Arrianos, der seine Vorliebe für Xenophon nicht nur darin bethätigte, dass er sich dessen Namen beilegte, sondern noch energischer dadurch, dass er sein bedeutendes Werk über die „Feldzüge Alexanders des Grossen" ganz im Stil und in der Art seines Vorbildes ausführte und dessen „Jagdbuch" durch Mitteilungen über Jagdhunde, Pferderassen und Jagdmethoden barbarischer Völker ergänzte. Die schöne treuherzige Schilderung seines eigenen Hundes verrät seinen sinnigen Blick.

In anderer Weise suchte Oppianos (zweites Jahrhundert n. Chr.) sein Vorbild zu ergänzen. Er behandelte die Jagd in einem Lehrgedicht, von dem der Kaiser Antoninus so entzückt gewesen sein soll, dass er nach beendigter Vorlesung dem Dichter die Erfüllung einer Bitte und ausserdem für jeden Vers eine Goldmünze gewährt habe. Wahr, oder unwahr, beweist die an ein Erlebnis Firdusis erinnernde Anekdote doch das, dass man zur Zeit ihrer Entstehung der von der Xenophonteischen Einfachheit und Sachlichkeit sich weit entfernenden, in der Sprache breiten, in der Auffassung sentimentalen Behandlung des rhetorischen Dichters sehr gewogen war.

Überblicken wir noch einmal Xenophons Schriften, so fällt uns zunächst ihre grosse Zahl und dann die Vielseitigkeit ihres Urhebers auf, der zu gleicher Zeit Begründer der historischen Biographie, des historischen Romans, der nationalökonomischen Abhandlung und der technischen Fachschrift ist. Diese Vielseitigkeit ist erklärt durch die Ereignisfülle seines Lebens und die Tiefe seiner Jugendbildung, und der aufmerksame Leser wird leicht herausgefunden haben, wie jede seiner Schriften durch ein leichtes Band an irgend eine Epoche oder ein Ereignis seines

Lebens geknüpft ist. Dieses bildet die innere Einheit in seiner Schriftstellerei. Aber wie naturgemäss der Geist, der sich unablenkbar auf ein Ziel richtet, dieses energischer ins Auge fasst, als derjenige, welcher sich mehreren Gegenständen zuwendet, so zeigen Herodot wie Thukydides in ihrer Schriftstellerei ungleich mehr Charakter als Xenophon. Herodot vertieft sich mit dem Enthusiasmus des schaffenden Dichters in den grossen Zusammenhang des Kriegs, den liebenswürdig zu erzählen seine Lebensaufgabe bleibt; Thukydides bescheidet sich mit der Bearbeitung eines enger umgrenzten Gebietes, bewährt aber eben in dieser Beschränkung die Meisterschaft des seinen Stoff völlig beherrschenden Mannes. Xenophon hat Eigenschaften von beiden, aber ist keinem der beiden gleich. Wohl besitzt er etwas von Herodots Anmut, etwas von dem philosophischen Blick des Thukydides; aber eben weil er nur etwas von den Vorzügen beider hat, ohne dieselben in sich zu einer höheren Einheit zu verschmelzen, leidet seine Darstellung jetzt unter der Reflexion, und ein andermal hält ihn sein Sinn für das Schöne ungebührlich lange bei der Betrachtung des einzelnen fest. Ihm fehlt ebenso der unermüdliche Fleiss des Forschers wie der weite Blick des geborenen Historikers. Daher gelingen ihm Kleinbilder, Monographieen wie die „Anabasis" und die „Denkwürdigkeiten" am besten. Eine grössere Gruppe von Ereignissen beherrscht er nicht und vermag daher auch ein grösseres historisches Ganze nicht wohlgeordnet darzustellen. Selbst seinem Stil fehlt, wie schon Dionysius von Halikarnass richtig herausfühlte, das eigentlich Historische: Kraft und Würde.

Aber dieser Mangel an Beherrschung des Stoffs zeigt sich bei Xenophon noch nach einer anderen Seite. Er steht seinem Stoffe nicht objektiv gegenüber; er behandelt denselben völlig subjektiv. Zunächst misst er die Ereignisse nach dem Massstabe Sokratischer Moral und dann nach dem persönlichen Eindruck, den sie auf ihn, den ausgesprochen spartanerfreundlichen Aristokraten, machen. Hier verlässt ihn sein sonst doch vorhandener Gerechtigkeitssinn so völlig, dass er unbescholtene Grössen, wie den Epaminondas, mit einer Art von Wut behandelt, Vergehen auf der spartanischen Seite bis zur Verranntheit verteidigt.

Trotz alledem war Xenophon persönlich ein Mann von gutem Verstand, praktischem Sinn und hoher Bildung. Ohne die eigentliche Rhetorenschule durchlaufen zu haben und daher in gewissem Sinne Dilettant, schreibt er, der selbst die Anmut war, einen einfach-anmutigen klaren Stil. Einige durch seinen langen Aufenthalt in Persien und namentlich im Peloponnes erklärliche Eigentümlichkeiten seiner Sprache, z. B. hie und da vorkommende Dorismen, nehmen der „attischen Biene" nicht den Ruhm, der eigentlichste Vertreter des attischen Prosastils zu sein. Wie der Mann, ist auch sein Satzbau schlicht und einfach. Nur die, namentlich in seinen späteren Schriften häufiger werdenden, Wiederholungen, die den auf das Lehrhafte gerichteten Sinn des Schriftstellers bekunden, geben diesen eine gewisse doktrinäre Eintönigkeit. Wo er aber eigene Erlebnisse schildert, bleibt er immer frisch und liebenswürdig; und diese Eigenschaften werden seine „Anabasis" noch lange zu einem Lieblingsbuche derjenigen machen, die über die ersten Anfangsgründe des Griechischen hinaus sind.

Keiner der zahlreichen Historiker dieses Zeitraumes hat den naiven Ton Herodots, die tiefe Auffassung des Thukydides, die Schlichtheit Xenophons wieder erreicht. Sie sind alle mehr oder minder Nachahmer, und je nach der Periode, in der sie schaffen, sind sie entweder von der Auffassung der Logographen oder von der Schreibweise des Thukydides oder endlich von der seit Anfang des vierten Jahrhunderts siegreich durchbrechenden Rhetorik beeinflusst. Wir müssen uns damit begnügen, nur den namhaftesten Vertretern dieser drei Richtungen eine kurze Betrachtung zu widmen.

Herodots Werk hatte in Kleinasien viele Leser gefunden und sich sogar über die Grenzen des Perserreichs hinaus gewagt. So mag es auch in die Hand eines griechischen Arztes, des Ktesias von Knidos, gekommen sein, der als Kriegsgefangener am persischen Hofe lebte und durch einige glückliche Kuren der Gunst teilhaftig geworden war, Leibarzt der Königin Parysatis zu sein. Die

Lektüre von Herodots Werk, in dessen über Persien handelnden Abschnitten der mit den persischen Verhältnissen weit vertrautere Knidier manche Unrichtigkeiten entdecken mochte, reifte in ihm der Plan, eine „Persische Geschichte“ zu schreiben. Das Entgegenkommen des jungen Königs Artaxerxes, den er von seiner in der Schlacht bei Kunaxa empfangenen Wunde heilte, und seine für Beobachtungen der verschiedensten Art höchst günstige Hofstellung, endlich der Umstand, dass er der persischen Sprache völlig mächtig war, mussten ihm die Ausführung seines Vorhabens wesentlich erleichtern. Ktesias hatte wohl schon den grössten Teil seines Werkes vollendet, als er nach siebenzehnjährigem Aufenthalt in Persien 398 v. Chr. als Gesandter nach Sparta geschickt wurde. Kaum war er jedoch dort angekommen, so führte der Satrap Pharnabazos durch die Berufung des Atheners Konon an die Spitze der persischen Flotte den Bruch zwischen diesem Grossstaat und der Stadt am Eurotas herbei, und dies bewog nun den Gesandten, nicht mehr nach Persien zurückzukehren. Nachdem er einige Zeit in Knidos verweilt, kam er wieder nach Sparta; über sein späteres Leben fehlt jegliche Nachricht.

Die oben schon angedeuteten Gründe machen es glaublich, dass Ktesias in seiner dreiundzwanzig Bücher umfassenden, uns nur durch Auszüge in der „Bibliothek“ des gelehrten Patriarchen Photios (neuntes Jahrhundert n. Chr.) erhaltenen „Persischen Geschichte“, viel Neues und Interessantes mitgeteilt habe. Wie weit seine Glaubwürdigkeit geht, können wir jetzt nicht mehr entscheiden, da zu wenige Bruchstücke erhalten sind, die eine Vergleichung mit der Darstellung anderer Schriftsteller zulassen. Doch spricht es für die Wahrheitsliebe des in Persien lebenden und von der Gunst der Herrscherfamilie getragenen Mannes, dass er den Persern viel weniger den Bart streicht als der Freiheitsmann Herodot und dass er beispielsweise von der den Stifter des Perserreichs verherrlichenden Legende nichts wissen will. Kaltblütig wagt er, der freilich durch seinen Beruf in manche Serailgeheimnisse eingeweiht sein mochte, das die Selbstherrlichkeit des Grosskönigs eigentümlich illustrierende Wort, dass die Geschichte von Persien mehr das Werk der Eunuchen und

Günstlinge als der Könige sei. Alles in allem betrachtet, werden wir nicht anstehen dürfen, die „Persische Geschichte“ des Ktesias in Anbetracht des geschichtlichen Wertes den „Musen“ des Herodot mindestens ebenbürtig an die Seite zu stellen und nur bedauern müssen, dass von diesem ganz gewiss ungemein interessanten Werk so wenig mehr erhalten ist.

Ausserdem scheint Ktesias, der bis an die Grenzen Indiens, vielleicht sogar bis in das Pendschab vorgedrungen ist, seine Nachrichten und Beobachtungen über dieses Wunderland in einem besonderen Werke Ἰνδικά verarbeitet zu haben. Die von einem späteren Schriftsteller gemachte Bemerkung, dass er darin viel Fabelhaftes berichte, darf uns an sich nicht gegen ihn einnehmen; war doch den damaligen Hellenen fast alles, was aus Indien kam, fabelhaft.

Hatte in Persien Herodot einen Ktesias zur Nachahmung angeregt, so war es die unvergleichliche Darstellung der unglücklichen sizilischen Expedition durch Thukydides, welche eines Sikelioten Seele zu dem Entschlusse entflammte, die Geschichte seiner herrlichen Heimatinsel in Thukydideischer Manier zu schreiben. Dieser Sikeliote war Philistos (ca. 431—358 v. Chr., also fast genau Xenophons Zeitgenosse). Aus vornehmer syrakusanischer Familie, mit dem älteren Dionysios verwandt, dem das Vermögen des angesehenen Verwandten zur Erlangung der Tyrannis nicht wenig dienlich war, wurde er trotzdem 385 v. Chr. von diesem verbannt und kehrte erst nach dessen Tod, nach einem langen Aufenthalt in der picenischen Stadt Hadria, wieder in seine Heimat zurück, um sofort einer der thätigsten Vertreter des jüngeren Dionysios zu sein. Aber der alte Mann kämpfte zuerst auf dem Land, dann zur See unglücklich gegen die von Dion geleiteten Republikaner und wurde, von ihnen gefangen, schmählich hingerichtet.

Philistos hat seine unfreiwillige Muse in Hadria zur Ausarbeitung der Geschichte seiner Heimat benutzt, deren dreizehn Bücher, von den ältesten Zeiten beginnend, alles Merkwürdige enthalten, was sich von da bis zum Tod des älteren Dionysios ereignet hatte. Eine offenbar geplante Fortsetzung bis in die neuesten Zeiten

hinein wurde durch seinen Tod abgeschnitten. Man mag den Historiker tadeln, dessen Parteistandpunkt zu ausgeprägt ist, als dass er einer objektiven Behandlung der Thatsachen hätte fähig sein können, dem Menschen muss man die Gerechtigkeit zuteil werden lassen, dass er ein aufrichtiger, bis in den Tod getreuer Anhänger der Dionysischen Tyrannis gewesen ist

Warum ihn die Alten gern mit Thukydides zusammenstellten — wie denn Cicero ihn geradezu den „kleinen Thukydides“ genannt hat —, war für diejenigen, welchen noch das ganze Werk vorlag, leicht zu erkennen. Zunächst hatte Philistos dessen ganzen Bericht über den sizilischen Feldzug unverändert in sein Werk aufgenommen, dann aber auch in der Manier der Darstellung und des Stiles, wie in der Einschaltung der Reden und der knappen Ausdrucksweise, seinen verehrten Meister ganz augenfällig nachgeahmt. Nur darin kam die lebendige, sinnliche Natur des Sizilianers, der bis auf den heutigen Tag seine Freude an einer packenden Erzählung hat, zu ihrem Recht, dass Philistos es nicht unterliess, seinen Bericht durch eingestreute Anekdoten zu würzen und durch lebendige Detailschilderungen zu beleben. Leider sind von seinem, wie von seines Fortsetzers, des Syrakusaners Athanis, Werk nur spärliche Trümmer erhalten geblieben.

Unter den rhetorischen Geschichtsschreibern nahmen die beiden Zeitgenossen, Mitschüler und Nebenbuhler Ephoros und Theopompos den ersten Rang ein. Ihr Lehrer Isokrates hatte sie mit den Worten: „Theopompos bedarf des Zügels, Ephoros des Sporns“ treffend charakterisiert. Denn während er dem schüchtern Ephoros, dessen bedeutende Begabung er zuerst erkannt, nachdrücklich auf seinen Beruf aufmerksam machen musste, besass der lebhafte Theopompos Selbstvertrauen in ausreichendem Masse. Von Chios gebürtig, verliess er seine Heimatinsel, als sein Vater infolge seiner spartanerfreundlichen Thätigkeit dieselbe meiden musste, ward in Athen Schüler des eben erwähnten berühmtesten Rhetors seiner Zeit, zeichnete sich bei einem von der Königin Artemisia zu Ehren ihres verstorbenen Gatten Mausolos veranstalteten rednerischen Wettkampfe aus und lebte zuletzt unter Ptolemaeus Lagi in Ägypten, auch dort noch wie früher anderswo in manche Streitig-

keiten verwickelt, die sein rechthaberisches Wesen veranlasst hatte. Leider sind weder seine zwölf Bücher „Griechische Geschichte“, in welchen er, wohl direkt an Thukydides anschliessend, die Ereignisse der Jahre 410—394 v. Chr. behandelt hatte, noch seine die Geschichte des mazedonischen Reiches in achtundfünfzig Büchern enthaltenden „Philippischen Geschichten“ erhalten; doch hat es das gütige Geschick gewollt, dass wenigsten das letztere Werk seinem Hauptinhalt nach auf die Nachwelt kommen sollte, nachdem der römische Geschichtsschreiber Trogus Pompejus dasselbe ausgezogen und dieser Auszug wieder von dem im vierten Jahrhundert n. Chr. lebenden Justinus für seine uns erhaltene „Philippischen Geschichten“ benutzt wurden.

Wie sich von dem Rhetorenschüler nicht anders erwarten lässt, wird der Stil des Theopompos als schwülstig bezeichnet; und dass er es nicht unterlassen hat, manche unnötige Episode einzuschieben, geht deutlich genug aus der schlichten Thatsache hervor, dass der mazedonische König hilipp III. die achtundfünfzig Bücher auf sechszehn reduzieren liess. Aber zuverlässig war Theopompos, und die Sorgfalt, mit der er der inneren Entwickelung der Ereignisse nachspürte, zeugt davon, dass die Arbeit und das Beispiel des Thukydides doch auch in Griechenland selbst ihre Früchte getragen hat.

Über den Lebensgang des Ephoros von Kyme (ca. 405—330 v. Chr.) wissen wir so gut wie nichts, und nicht viel mehr über seine dreissig Bücher „Geschichten“, die erste griechisch geschriebene Universalgeschichte von der Eroberung Trojas bis zum Jahre 340 v. Chr. Von der Anlage des gewaltigen, durch seinen Sohn Demophilos zu Ende geführten Werkes wird nur das berichtet, dass Ephoros den einzelnen Abschnitten stets eine geographische Beschreibung der Länder habe vorausgehen lassen, in welchen sich die folgende Ereignisse abspielten. Eine sehr verständige Neuerung, in der man den Anfang einer kulturgeschichtlichen Behandlung begrüssen darf. Charakteristisch für die religiöse Stimmung der Zeit und des Verfassers ist die durchaus rationalistische Behandlung, welche er den Mythen zu teil werden lässt, und für die politische den Lokalpatriotismus wieder über

Gebühr fördernde Zerrissenheit des griechichen Staatenkörpers der in Anbetracht der minimalen Bedeutung Kymes geradezu lächerliche Refrain seines Historikers: „In dieser Zeit waren die Kymäer ruhig.“ Wir sind es mit ihnen und verlassen den biederen Patrioten, ohne übrigens verschweigen zu wollen, dass sein Werk ebenso wie die Schriften des Ktesias und Theopompos von spätern, namentlich Diodoros, ausgiebig benutzt worden sind. In ihrem Schwulst und ihrer künstlich aufgetriebenen Darstellungsweise sind Theopompos und Ephoros sprechende Beweise für den beginnenden Verfall der griechischen Geschichtschreibung; aber, wenn sie auch die Form, und, wie es scheint, eine geschmacklose Form, zu sehr berücksichtigten, hatten sie doch noch ein volles Verständnis für ihre Aufgabe und schrieben wahrheitsgetreu. Je mehr man aber mit der zunehmenden Bedeutung der Rhetorik alles in die Form zu legen suchte, um so mehr musste der Sinn für die Zuverlässigkeit des Inhalts schwinden und dieser nach und nach nur als Rohmaterial betrachtet werden, das man seiner „künstlerischen“ Absicht zu Liebe willkürlich verkneten dürfen. Und diese Gefahr musste gesteigert werden, als das demokratische Hellas sich unversehens in eine Monarchie verwandelt hatte und Schmeicheleien, die bei einem Alexander dem Grossen noch einen Sinn gehabt, unter dessen Nachfolgern zu einem Patent auf glänzende Lebensstellung, womöglich in der Nähe des fürstlichen Thrones, zu werden versprachen. Wir lassen alle diese Schönfärber in der Vergessenheit, die sie sich gründlich verdient, und erwähnen nur die bedeutendsten derjenigen Männer, welche der Richtung der Zeit zum Trotz, stark gegen die Stimmen der Verlockung, die Wahrheit auf ihre Fahne geschrieben haben. Es sind dies Ptolemaeus Lagi, den Arrian später stark benutzte, Aristobulos von Kassandrea und Hieronymos von Kardia. Aber bei aller Wahrheitsliebe müssen die — nicht mehr erhaltenen — Schriften dieser Männer stark rhetorisch ausgearbeitet gewesen sein. Der natürliche Rückschlag blieb nicht aus. Die Schriftsteller, die sich im vierten und dritten Jahrhundert v. Chr. durch gründliche Einzeluntersuchungen um die Erforschung der politischen und Kulturgeschichte Attikas verdient gemacht und die man zu-

sammenfassend Atthidenschreiber nennt, haben alle auf die Form gar kein Gewicht gelegt. Die künstlerische Ader der Hellenen schien verdorrt. Die Wissenschaft, die nüchterne Frage nach dem Was, fing auch diese Welt „der schönen Menschlichkeit“ zu beherrschen an.

Erst die Berührung mit dem gewaltigen Römerreich, dessen Herren, so überlegen ihnen die feingebildeten Hellenen auf allen geistigen Gebieten sein mochten, jenen neue Stoffe, und welche Stoffe! zur Behandlung zuführten, hat eine Nachblüte der griechischen Historik getrieben. Aber, so Verdienstvolles auch ein Polybios, Dionysios, Diodoros, Appianos, Plutarchos und Arrianos geleistet haben — war es eine Folge der allgemeinen Zerrissenheit oder wirkte die schwere Faust der Weltherrscher am Tiber wie ein lastender Alp — in der Kunst der Darstellung hat keiner die drei Grossen erreicht; nur bei dem tiefgebildeten nachdenklichen Plutarchos, dem Verfasser der „Parallelen Lebensbeschreibungen“ weht uns manchmal der Hauch des Geistes jener besseren Zeit der griechischen Historik an.

27. Kapitel.

Sokrates und die Sokratiker.

In der That war er so fromm, dass er nie etwas gegen die Meinung der Götter that, so gerecht, dass er keinem auch nicht im mindesten schaden wollte, sondern denen, mit denen er umging, im höchsten Grade nützte, so mässig, dass er nie das Angenehme dem Besseren vorzog, so verständig, dass er mit der grössten Sicherheit das Bessere und Schlechtere unterschied und zu einer solchen Erkenntnis keines anderen bedurfte, sondern sich selbst genug war. Er war geschickt, seine Meinung auf das deutlichste in Worte zu kleiden, geschickt, andere zu prüfen, die Fehlenden von ihrem Irrtum zu überzeugen und sie der Tugend und sittlichen Trefflichkeit zuzuführen; kurz, wenn irgend jemand, war er der beste und glücklichste Mensch.

So charakterisiert Xenophon im Schlusswort seiner „Denkwürdigkeiten" den merkwürdigen Mann, dessen Namen an der Spitze dieses Abschnittes steht; der, obgleich er nichts geschrieben, dennoch der Litteraturgeschichte angehört. Denn Sokrates hat nicht nur den allgemeinen Gedankenvorrat der griechischen Nation unendlich bereichert und damit einer Reihe mit und nach ihm

lebender Schriftsteller unschätzbares Material zu weiterer Gedankenarbeit überliefert, er hat auch durch seine Lehrmethode einen neuen Litteraturzweig, den Dialog, mit schaffen helfen. Dieser Mann, der sich im Gegensatz zu den anmassend als „Lehrer der Weisheit“ auftretenden Sophisten stets bescheidentlich einen Philosophen, einen Freund der Weisheit genannt hat, wurde wahrscheinlich 470 v. Chr. zu Athen als Sohn des Bildhauers Sophroniskos und der Hebamme Phainarete geboren. Zunächst scheint er dem Beruf seines Vaters gefolgt zu sein, wie denn noch Pausanias (zweites Jahrh. n. Chr.) am Aufgange zur Akropolis drei Grazien von seiner Arbeit sah. Seine Jugendbildung ging nicht über das gewöhnliche Mass hinaus, und wenn es auch wahrscheinlich ist, dass er einige Sophisten gehört hat, so lässt sich dagegen die viel gewichtigere Annahme, dass Anaxagoras sein Lehrer gewesen, nicht begründen. Im übrigen führte ihm das gerade damals so reiche Leben seiner Vaterstadt die vielfachen Bildungselemente zu, die er bald in genialer Weise zur Behandlung der tiefsten Fragen verwerten sollte. Denn es scheint so, als ob Sokrates schon vor dem peloponnesischen Kriege zu lehren begonnen habe; und um die Mitte der zwanziger Jahre des vierten Jahrhunderts muss er schon eine stadtbekannte Persönlichkeit gewesen sein, sonst hätte Aristophanes nicht gerade ihn in seinen „Wolken“ zur Zielscheibe seines Spottes machen können. Der pflichtgetreue Mann liess sich durch solche bitteren Erfahrungen nicht irre machen. Mahnte ihn doch die „göttliche Stimme“ in seinem Innern von Tag zu Tag, die Menschen zu prüfen und zu belehren; und diese, so bekannte der siebzigjährige Greis kurz vor seinem Ende, hatte ihm immer gut geraten. Und so lehrte er denn drei Jahrzehnte lang, freudigen Geistes, obwohl in den bescheidensten Verhältnissen lebend und zudem in seiner Häuslichkeit nicht auf Rosen gebettet, ein stets liebenswürdiger und geistreicher Unterredner, ein treuer Bürger, der seine Überzeugung einer herrschenden Opposition ebenso unverhohlen ins Gesicht sagte, wie er sich auf dem Schlachtfeld dem Feinde furchtlos gestellt hat, bis ihn die Anklage des Anytos, Meletos und Lykon traf, dass er nicht an die heimischen Götter glaube, neue Gottheiten einführe und die Jugend verderbe, eine

Anklage, der er nach mutiger, ja rücksichtsloser Selbstverteidigung im Jahre 399 v. Chr. zum Opfer gefallen ist. Sein Tod war der höchste Triumph seines Lebens, insofern er in ihm die siegende Macht der reinen Überzeugung verklärt hat. Mochten seine Gegner auch jubeln, als sie dem Sophisten, dem Aufklärer, wie sie sagten, den Giftbecher an die Lippen gezwungen hatten: es war ein wahrhaft tragisches Missverständnis, dass sie das, was notwendige Entwickelung war, gerade dem Manne als Verbrechen anrechnen zu müssen glaubten, welcher unbedenklich der edelste Vertreter der gesamten Griechenwelt genannt zu werden verdient.

Sokrates war ein Original. Die Silensgestalt, die aufgestülpte Nase, die hervorquellenden Augen, der Kahlkopf, die ungewöhnliche Rundung seines Bauches machten ihn auffallend. Dazu kam, dass der tiefsinnige Mann die Ergebnisse seines Denkens nicht, wie etwa die Sophisten, in teuer bezahlten Vorträgen zum Eigentum seiner Zuhörer machte; nein, ein ewiger Bummler scheinbar, durchzog er den Markt und die Strassen seiner Vaterstadt, jedem Rede stehend, der seiner begehrte; stets, wie es schien, der Fragende und dabei doch der wahrhaft Aufklärende; ein Mensch, dem das kleinste Ereignis des Lebens, der einfachste Handgriff des Arbeiters gerade gut genug war, um daran anzuknüpfen und den sich mit ihm Unterhaltenden unversehens von dem Allerverständlichsten zu den höchsten Fragen des menschlichen Daseins emporzuführen. Dabei von einer Willenskraft, dass, wenn er, der sonst so Nüchterne, eine Nacht unter Weingenuss und geistvollen Gesprächen verbracht, keiner am nächsten Morgen bereiter war als er, neue philosophische Gespräche anzuknüpfen, und von einer Energie des Denkens, dass er oft stundenlang geistesabwesend schien, wie er sich denn z. B. während der Belagerung von Potidäa gar einen ganzen Tag nicht von der Stelle rührte, bis er den Gedanken, der ihn gerade beschäftigte, zu völliger Klarheit ausgereift hatte. Welcher Art nun die Gedanken waren, die ihn vor allem bewegten, erfahren wir freilich nicht aus seinem eigenen Munde, da Sokrates, wie schon erwähnt, keine Schriften hinterlassen hat, doch sind wir in der glücklichen Lage, aus den Berichten seiner Schüler Xenophon und Platon, von denen der eine ihm mehrere

Erinnerungsschriften geweiht, während der andere ihn zum Hauptunterredner aller seiner Dialoge gemacht hat, die Grundideen des merkwürdigen Mannes mit Sicherheit herauslesen zu können.

Darnach stimmte Sokrates mit den Sophisten darin überein, dass er gegen die Theorieen der Naturphilosophen entschieden Front machte, nicht aber darin, dass er, wie sie, die Möglichkeit eines Erkennens, d. h. philosophischen Wissens geleugnet hätte. Man kann, so lehrt er, zu diesem Wissen gelangen durch Feststellung der Allgemeinbegriffe, und diese wieder findet man durch Induktion und Definition. Da aber das Wissen zugleich den unwiderstehlichen Trieb im Menschen erweckt, dem Erkannten möglichst nachzukommen, so ist die Tugend die notwendige Folge des Wissens oder eigentlich mit ihm identisch. Will ich also einen Menschen tugendhaft machen, so muss ich ihn nur über das aufklären, was gut ist, und er wird es werden. So bestehen demnach alle Tugenden — und da alle Tugenden die Tugend sind, diese — im Wissen; die Tugend ist lehrbar. Demnach muss es, lehrt Sokrates, das erste Streben des Menschen sein, sich selbst zu erkennen; weiss er einmal, worin seine Fehler bestehen, so wird er nach Massgabe seiner Erkenntnis unablässig daran arbeiten, diese Fehler zu tilgen und sich so dem Tugendideal zu nähern.

Ist seine Beweisführung nun auch nicht immer unanfechtbar, so erscheint doch Sokrates in dem, was er auf die eben erwähnten Sätze baut, wahrhaft edel und rein, ein echter Vorläufer des Christentums. Ihm steht die Ausbildung des Geistes hoch über allen irdischen Gütern; daher verachtet er diese zwar nicht, aber sie sind ihm gleichgültig, weil sie sein Tugendstreben nicht fördern, sondern eher hemmen. Furchtlosigkeit den Menschen, Bedürfnislosigkeit den Dingen, Abhärtung den Naturgewalten gegenüber sind ihm unerlässliche Forderungen für den, welcher wahrhaft nach der Tugend strebt. Da der Philosoph sich aber der Erkenntnis nicht verschliessen kann, dass die Tugend in dieser unvollkommenen Welt immer nur das Besitztum einzelner sein kann, die Masse aber unphilosophisch dahinlebt, spricht er sich, wo er auf das Staatsleben zu reden kommt, als ein Aristokrat des Geistes

und hier völlig einig mit seinem Ankläger Aristophanes, entschieden gegen die Herrschaft der Masse aus.

Es kann nicht geleugnet werden, dass Sokrates den Volksgöttern des Griechentums nicht mit orthodoxer Altgläubigkeit gegenüber steht, im Gegenteil durch sein Denken auf geradestem Wege dem Monotheismus entgegengeführt wurde. War es da nicht Heuchelei, wenn er dennoch opferte und die Pflichten gegen die Götter in erster Linie erfüllt wissen wollte? Man darf diese Frage mit Entschiedenheit verneinen. Denn wenn ihm auch die überall sichtbare Zweckmässigkeit in der Natur den Gedanken aufdrängt, dass diese wunderbare Einrichtung nur in der Weisheit und Güte einer weltbildenden Vernunft ihren Ursprung haben und diese Vernunft konsequenter Weise nur als Einheit gedacht werden könne, so war für ihn die Frage noch nicht endgültig entschieden, ob nicht aus dieser weltbildenden Vernunft eine Fülle göttlicher Wesen herausfliessend und als Vielheit in der Einheit die Geschicke der Welt leitend gedacht werden müsse. Daher warf er weder Namen noch Begriff der Götter weg, und wenn er auch über sie anders dachte als fast alle seine Zeitgenossen, so war und blieb er doch ein frommer Mensch im edelsten Sinne des Wortes. Da bei den Göttern das Wissen ist, der Mensch sich aber vermöge seiner geistigen Natur zum Wissen emporschwingen kann, schloss Sokrates daraus auf die Gottverwandtschaft des Menschen, ohne daraus die Unsterblichkeit der menschlichen Seele mit Bestimmtheit abzuleiten.

Worin liegt nun die weltgeschichtliche Bedeutung seiner Lehre? Darin, dass er den durch die natürliche Entwickelung der Dinge, durch die Aufstellungen der Philosophen und die kritische Thätigkeit der Sophisten in seinem Glauben irre gewordenen, aber an Einsicht und Wissen unendlich bereicherten Geist des Hellenentums zwang, sich einmal auf sich selbst zu besinnen und den gewonnenen Gedankeninhalt fruchtbar zusammenzufassen. Indem Sokrates die Möglichkeit und die Forderung eines begrifflichen Erkennens aufgestellt, hat er ebenso auf die metaphysische und, was bei ihm Hauptsache war, ethische Erkenntnis eingewirkt und damit dem Denken wie dem Wollen ebenso eine sichere Grundlage geschenkt wie ein unbegrenztes Feld praktischer Bethätigung

eröffnet. Sokrates ist der Vater der Logik und der Ethik; aber er betont letztere Seite so stark, dass von nun an die Selbsterziehung des Menschen, die Erziehung des Menschengeschlechts zum Guten einer der Kernpunkte aller Philosophie bleibt.

Sokrates hat sich nicht damit begnügt, seinen Wissenstrieb zur Veredelung seines eigenen Selbst zu benutzen; durch seine dem Südländer sympathisch angepasste Art des oft mit feinster Ironie geführten Gesprächs ist er zugleich der Lehrer und Herzensberater von hunderten geworden. Sokrates hat diese Art der Belehrung nicht erfunden; sie ist zu natürlich, um erfunden zu werden. Auch hatten die Eleaten und diejenigen Sophisten, die nach dem für die Entwickelung der Rhetorik epochemachenden Auftreten des Gorgias sich darauf verlegten, der Jugend die Kunst des Disputierens beizubringen, nicht bloss den mündlichen Dialog gepflegt, sondern sogar Dialoge geschrieben. Aber dieselben verdienen als Zusammenfassungen vorher gehaltener Dialoge in Frage und Antwort viel eher den Namen philosophischer Katechismen als den von Dialogen. Erst Sokrates hat, wenn er selbst auch ohne Frische und Schmuck gesprochen haben soll, durch den tieferen Gedankengehalt seiner Gespräche den künstlerischen Dialog Platons vorbereitet und damit Patenstelle bei einer Litteraturgattung gestanden, die durch seinen Schüler berufen sein sollte, die tiefsten Gedanken des hellenischen Geistes der Nachwelt zu überliefern. Darin liegt Sokrates' litterargeschichtliche Bedeutung.

Die meisten seiner Schüler, welche durch die sittliche Grösse dieses schlichten Spaziergängers angezogen worden waren, begnügten sich damit, sich selbst sittlich zu bilden und ohne Prunken diese Bildung ihrer nächsten Umgebung zu Gute kommen zu lassen. Fühlte einmal einer dieser vielen den Trieb in sich, seine philosophischen Errungenschaften in einer Schrift niederzulegen, so gab er unverändert das wieder, was er bei dem verehrten Meister gelernt. Andere dagegen führten diejenigen Teile seiner Lehre, von welchen sie selbst am lebendigsten berührt worden waren, in subjektiver Weise weiter und bemühten sich durch Gründung von Schulen ihrer persönlichen Lehrmeinung eine möglichst weite Verbreitung zu geben. Man könnte die Männer der ersten Richtung

reine Sokratiker, diejenigen der letzteren subjektive Sokratiker nennen.

Zu ersteren gehörte vor allen Xenophon; dann der gedankentiefe, auch im Stil seinem Mitschüler mindestens ebenbürtige Aeschines, der ebenso wie der Schuhmacher Simon in jetzt verlorenen Dialogen ganz in Xenophons Art Gespräche des verehrten Mannes aufgezeichnet hat. Eben solche Dialoge werden dem Simmias, Kriton, Glaukon und Kebes zugeschrieben. Doch sei bemerkt, dass die Beschreibung eines allegorischen Gemäldes, die bis auf den heutigen Tag unter dem Namen des Letztgenannten geht, einst ins Arabische und von Hans Sachs ins Deutsche übersetzt worden ist und in der Renaissancezeit als Schulbuch ungeheure Verbreitung gefunden hat, höchstwahrscheinlich einen im ersten oder zweiten Jahrhundert n. Chr. lebenden Stoiker zum Verfasser hat.

Von den subjektiven Sokratikern gilt das Wort des Dichters: „Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun.“ Was Sokrates ungesondert besessen, das teilen sie untereinander zu feinerer Ausarbeitung. Aber mit dieser Teilung des Besitzes und der Arbeit geht eine starke Einseitigkeit Hand in Hand. Die einen legen den Hauptnachdruck auf das praktische Leben, die andern betonen einseitig das Dialektische. Der persönliche Charakter dieser Männer drückt auch ihren Schulen ihr unvertilgbares Siegel auf. So pflegten die Mitglieder der von Eukleides aus Megara gestifteten sogenannten megarischen Schule, die eine Kombination der eleatischen Lehre vom Sein mit der Sokratischen Lehre vom Wissen in der Weise herzustellen suchten, dass sie aus dem Postulat der Wahrheit des begrifflichen Denkens die alleinige Wirklichkeit des von diesem Gedachten ableiteten, vorwiegend die Dialektik, aus der sich bald die Skepsis (im späteren Schulsinne; siehe unten) entwickeln sollte. Ähnliche Pfade wandelten die Schüler des in Elis lehrenden Phaedon und die Zunftgenossen der von Menedemon, einem Schüler Phaedons, gestifteten eretrischen Schule. Dagegen stellte das Haupt der kyrenischen Schule, der lebensgewandte und dem Leben zugewandte Aristippos von Kyrene die Glückseligkeit d. h. den Genuss

als das Hauptziel des Lebens auf, darin freilich immer noch ein echter Sokratiker, dass er die Einsicht und Selbstbeherrschung als beste Mittel zur Erlangung und Bewahrung des Genusses d. h. eben der Glückseligkeit bezeichnet — eine Lehre, von der die späteren Epikuräer sich ebenfalls frei gemacht haben. Viel ernster fasste der Führer der sich im Gymnasium Kynosarges zu Athen versammelnden Kyniker, der seltsam geniale Antisthenes, der ehe er zu Sokrates kam Gorgias' Schüler gewesen war, die Tugend als den Endzweck menschlichen Bestrebens auf. Aber da er aus dem echt Sokratischen Satz, dass die Tugend zur Glückseligkeit genüge, die einseitige Folgerung zog, dass die Tugend That sein müsse und der Kenntnisse fast ganz entraten könne, entwickelte sich in seinem Kreis die Bedürfnislosigkeitsmanie, als deren energischster Apostel der Rousseau des Altertums, jener eitle Sonderling Diogenes von Sinope bekannt geworden ist. Der Name seines Schulgenossen Menippus von Gadara ist namentlich durch die Saturae Menippeae weitergetragen worden, in denen der Römer Varro die Schriften desselben nachgeahmt hat. Erhalten ist von allen diesen Schulhäuptern kein einziges vollständiges Werk.

Es war die geniale That von Sokrates' grösstem Schüler Platon, die Philosophie seines Meisters, deren einzelne Elemente von den verschiedenen Schulen einseitig betont worden waren, fortzuführen, durch verwandte Ideen früherer Philosophen zu bereichern und so ein philosophisches System zu schaffen, das zwar, unvollkommen wie alles Menschliche, selbst wieder der Ergänzung und Verbesserung bedurfte, aber an sich das bewundernswerte Ergebnis einer seltenen Kraft des Denkens und einer mindestens ebenso seltenen Grösse und Tiefe der Phantasie ist.

28. Kapitel.

Platon.

Sokrates, so erzählt der Madaurenser Apulejus, hatte einst einen merkwürdigen Traum. Er glaubte zu sehen, wie ein Schwan sich von dem in der Akademie stehenden Altare des Eros erhob und sich erst eine Weile in seinen Schoss setzte, dann aber unter einem Götter und Menschen bezaubernden Gesang gen Himmel emporstrebte. Eben war er noch damit beschäftigt, diesen Traum den Seinigen zu erzählen, als Ariston bei ihm eintrat, ihm seinen Sohn Platon zuzuführen. Da habe er in seherischer Begeisterung ausgerufen: „Seht, Ihr Freunde, seht den Schwan aus der Akademie!“

Dieser „Schwan der Akademie“ wurde wahrscheinlich 427 v. Chr. zu Athen geboren und von seinen Eltern Ariston und Periktione, die ihr Geschlecht bis auf Solon und Kodros hinaufleiteten, zu aristokratischer Gesinnung erzogen und den tüchtigsten Grammatisten, Musik- und Ringlehrern zur Unterweisung übergeben. Früh versuchte sich der ungewöhnlich rasch entwickelte Jüngling, welcher der politischen Thätigkeit kein Interesse abgewinnen konnte, in der Poesie: zuerst in heroischen Gedichten, die er aber nach einer Vergleichung mit den Homerischen verbrannte, dann in

Tragödien. Eben hatte er eine tragische Tetralogie vollendet und schon von dem Archon Basileus die Zusage der Aufführung erhalten, als er, neunzehn Jahre alt, Sokrates kennen lernte. Damit war sein zukünftiger Beruf entschieden. Auch seine Tragödien wanderten ins Feuer, und der schon durch den Sophisten Kratylos vorgebildete junge Mann war nun neun Jahre lang der eifrigste Schüler des wunderbaren Weisen, der ihm dafür als köstlichstes Besitztum seine völlig durchgereifte und abgeklärte Weltanschauung und Tugendlehre anvertraute. Nach des verehrten Meisters Hinrichtung begab sich Platon mit einigen anderen Sokratikern zu ihrem älteren Mitschüler Eukleides nach Megara, der ihn gründlich mit den Lehren der Eleaten vertraut machte, wie früher Kratylos ihn in die Geheimnisse der Heraklitischen Lehre vom Werden eingeführt hatte. Innerlich bereichert wandte er sich dann für einige Zeit nach Ägypten und Kyrene, sowie später nach Sizilien und Unteritalien; und der Gewinn dieser letzten Reisen war nicht nur eine solche Steigerung seiner mathematischen Kenntnisse, dass er später für einen der ersten Mathematiker seiner Zeit galt, sondern auch ein inniges Einleben in die Lebensmaximen und Lehrsätze der Pythagoräer und ein in seinen Schriften minder durchsichtiges und deshalb im einzelnen schwer kontrollierbares Vertrautwerden des jungen Weisen mit den philosophischen Systemen des Orients, unter denen ja gerade damals der zweihundert Jahre vorher aufgetauchte Buddhismus eine ungeheure Gährung veranlasste. Wir glauben nicht irre zu gehen, wenn wir manche Züge des Platonischen Idealstaates auf diese Anregungen zurückführen.

Nachdem so die „Wanderjahre“ vielfache und zum Teil gewaltige Eindrücke gebracht, begann der Gereifte in seiner Vaterstadt seine Schriftsteller- und Lehrthätigkeit, bei welcher letzteren er weder wie die Sophisten öffentlich bezahlte Vorträge hielt noch wie sein Lehrer Sokrates in ungezwungenem Verkehr die tiefsten Fragen behandelte, sondern in Räumen, die von dem lauten Verkehr ablagen, seine Lehren teils in zusammenhängendem Vortrag teils in mehr katechetischer Art seinen Schülern mitteilte. Ein unerfreuliches Intermezzo dieses friedlichen Lehrens bildet nur sein im Jahr 388 v. Chr. beginnender und anfangs

von den besten Erfolgen begleiteter Aufenthalt am Hofe des Dionysios I. von Syrakus. Der Eifer, mit dem sich dessen Minister Dion den Anordnungen des athenischen Philosophen fügte, steigerte den ja nie rastenden Argwohn des Tyrannen in dem Grade, dass, als Platon seiner Sicherheit halber sich zur Abreise entschlossen, ein dem ersteren zufällig zu Ohren gekommenes Wort des letzteren Verhaftung und Versendung auf den Sklavenmarkt zu Aegina zur Folge hatte. Von Freunden losgekauft und nach Athen zurückgekehrt, setzte Platon nunmehr in dem schattigen, vor der Stadt gelegenen Hain des Akademos seine von einer immer mehr zunehmenden Schar von Jüngern besuchten Vorträge fort, in welchen neben rein philosophischen Fragen auch mathematische Probleme in der vorhin angedeuten Weise behandelt wurden. Ein zweiter, auf Dions Anregung gemachter Versuch, seiner Philosophie in Sizilien Boden zu gewinnen, schien nach des älteren Dionysios Tode bei dem noch weichen Naturell seines Nachfolgers anfangs von Erfolg begleitet. Aber die Enttäuschung folgte rasch genug nach, und eine seinem Freunde Dion zu Liebe unternommene dritte Reise brachte dem immer noch optimistischen Philosophen sogar persönliche Gefahr, aus der ihn nur die Klugheit des Pythagoräers Archytas rettete. Bald nach dieser dritten Fahrt ist Platon bei voller Geistesfrische achtzig Jahre alt gestorben; schreibend, wie die eine, bei fröhlichem Hochzeitsmahl, wie die andere Überlieferung berichtet. Ein wundervoll harmonischer Mensch, wie Goethe, von würdigem Benehmen, ohne den Sinn für die Freude des Daseins verloren zu haben, erschien der schöne Greis als das Ideal eines Philosophen, dessen Todestag ein Trauertag für Athen war. Seine Reste wurden in der Töpfervorstadt beigesetzt.

Ein Mann, von dessen fünfzigjähriger Schriftstellerthätigkeit man reden kann, wird nicht in allen Perioden dieselbe Physiognomie zeigen, zumal wenn, wie wir dies bei Platon gesehen haben, zu verschiedenen Zeiten sehr verschiedene und an sich bedeutende Anregungen auf ihn einwirken. In der That zeigt uns weder seine Philosophie noch sein Stil einen etwa auf dem Höhepunkt seines Lebens erfolgten Abschluss, zu dem alles Folgende nur als

Begründung und Ergänzung zugefügt wäre: Platon ist bis zu seinem letzten Hauch im edelsten Sinne ein Werdender gewesen, und damit ein Mann von ewiger Jugend. Dagegen lassen sich in seiner Entwickelung drei Hauptperioden leicht unterscheiden. In den bei Lebzeiten des Sokrates und bald nach dessen Tod verfassten Schriften werden noch vorwiegend Gedanken des Meisters vorgetragen; die dramatisch lebendige Form der meisten erinnert uns daran, dass es ein junger Dramatiker ist, der sie geschrieben. Die vielfachen Anregungen seiner grossen Reise und die tiefere Verarbeitung seiner Gedanken, die in der Ideenlehre gipfelt, geben den Schriften der zweiten Periode, trotz der grösseren Sprödigkeit des Stiles, einen ungleich höheren Wert. Die dritte Periode endlich, die Zeit seiner Lehrthätigkeit in Athen, reift eine Reihe von Werken aus, die in der formell und ideell wundervollen Durchführung ethischer und ästhetischer Fragen die poetische Frische der ersten mit der Gedankentiefe der zweiten Periode harmonisch vereinigt zeigen.

Die hier nicht näher zu verfolgende Frage nach der Echtheit und Abfassungszeit der (etwa fünfunddreissig) dem Platon zugeschriebenen Dialoge wird in den meisten Fällen durch den völligen Mangel durchschlagender Merkmale, die auf den Verfasser oder die wahre Abfassungszeit hinwiesen, zu einer sehr schwierigen, manchmal geradezu verzweifelten. Denn Verschiedenheiten des Stiles und der Ansichten sprechen noch nicht gegen die Einheit eines Schriftstellers, der naturgemäss in fünfzig Jahren Meinung und Schreibweise verändert; und die Anhaltspunkte für die Bestimmung der Entstehungszeit bieten ebenfalls nur geringe Handhaben. Nur wenn, wie dies einige Male vorkommt, der Verfasser in einem Dialog auf einen anderen hinweist, lässt sich das relative Zeitverhältnis, und wenn er sich, wie in der Apologie, im Kriton, Menon, Euthyphron und Phaedon an bestimmte, geschichtlich bekannte Vorgänge anlehnt, der Zeitpunkt bestimmen, nach welchem sie geschrieben sein müssen. Im übrigen ist es namentlich die Beobachtung der Entwickelung der Platonischen Philosophie, die für die zeitliche Bestimmung einzelner Dialoge den Mangel objektiver Beweise einigermassen ersetzen muss.

Am frühesten sind wohl die kleinen Gespräche entstanden, die, mit Schwegler zu reden, Sokratische Fragen in Sokratischer Weise behandeln, wie der „Charmides“ die Mässigung, „Lysis“ die Freundschaft, „Laches“ die Tapferkeit. An diese schlossen sich wohl die vorwiegend dem Andenken des verehrten Meisters und speziell seinem Prozess gewidmeten Dialoge an, von welchen „Euthyphron“ an die Zustellung der Anklageschrift direkt anknüpft, der uns in das Gefängnis versetzende „Kriton“ ein grossartiges Gespräch des vor dem Tode Stehenden über die Bedeutung der Gesetze enthält, während die berühmte „Apologie“ — übrigens kein Dialog, sondern eine eigentliche Verteidigungsrede — wohl in der Hauptsache die Worte des Sokrates vor den Richtern treu wiedergibt und damit ebenso eine treffliche Charakteristik des unerschrockenen Mannes wie eine vernichtende Kritik der damaligen athenischen Demokratie liefert. Vielleicht gehören ferner noch die breiter ausgeführten, gegen die Sophisten Front machenden Dialoge „Protagoras“ und „Gorgias“, sowie der kleine Dialog „Menon“ dieser Periode an.

Ungleich selbständiger tritt der nach Sokrates' Tod mit den Lehren der Eleaten und Pythagoräer vertraut gewordene und diese mit kräftigem Geist seinen Grundideen assimilierende Philosoph in den Schriften des folgenden Jahrzehnts vor uns, als deren bedeutendste wir den den Ursprung der Sprache behandelnden „Kratylos“, den gegen die Protagoräische Erkenntnistheorie gerichteten „Theaetetos“, den „Sophisten“, in welchem der Unterschied des wahren Philosophen von dem Sophisten auseinandergesetzt wird, den „Politikos“, der von der Königsherrschaft handelt, und endlich den „Parmenides“ nennen, welcher die früher schon gelegentlich gestreifte Ideenlehre als vollständig durchgedachtes System entwickelt.

Der letzten, wohl mit Platons Heimkehr nach Athen und Begründung einer Schule beginnenden Periode seiner schriftstellerischen Thätigkeit gehören an: der durch eine prachtvolle Schilderung der Szenerie eingeleitete „Phaedros“, ein Hymnus auf die Schönheit; das ebenso durch die meisterhafte Charakteristik der über den Eros plaudernden Personen, wie durch lebendige

Darstellung und feinsten Humor ausgezeichnete „Symposion" (Gastmahl); der grossartige „Phaedon", der den Bericht von den letzten Stunden des Sokrates zu einer erhebenden Verteidigung des Unsterblichkeitsglaubens umgestaltet, und endlich der geistvolle „Philebos". Ausserdem hat Platon seine Ansichten über eine ideale Ordnung der menschlichen Angelegenheiten in den zwölf Büchern „Vom Staate" ausgesprochen, zu welchen der stark Pythagoräisierende „Timaeus" und die gleiche Tendenzen verfolgenden, übrigens von Platon nicht mehr herausgegebenen „Gesetze" eine, wenn auch interessante, doch einseitige Ergänzung bilden. Bei einigen weiteren Dialogen wird die Urheberschaft Platons mit mehr oder weniger Recht angezweifelt; andere sowie die unter seinem Namen gehenden Briefe sind dagegen entschieden untergeschoben.

Hat nun Platon, wie wir aus dem Vorstehenden schon entnehmen konnten, in seinen Dialogen uns viel mehr eine höchst interessante Geschichte seiner geistigen Entwickelung, denn ein wirkliches System hinterlassen, so geben uns doch diese von ihm als Popularschriften zur Weckung philosophischer Studien herausgegebenen Werke in ihrer Gesamtheit ein in den Hauptzügen durchaus verständliches Bild seiner Philosophie: einer Fortsetzung, Vertiefung und Ergänzung der Lehren seines Meisters Sokrates.

Auch für ihn ist Bedingung der Tugend das nur durch philosophisches Denken zu gewinnende Wissen. Die Philosophie aber hat ihre Wurzel in dem Eros (Liebe, hier im Sinne von Erkenntnistrieb), in der Sehnsucht des Sterblichen und Endlichen nach der Unsterblichkeit und dem Unendlichen, die erst in der durch das begriffliche Denken zu gewinnenden Anschauung und Darstellung der Idee ihre Befriedigung findet. Wenn nun aber Sokrates gelehrt hatte, dass nur die Erkenntnis der Begriffe ein wahres Wissen gebe, so erklärt Platon weiter schreitend, indem er den eleatischen Satz, dass nur das Seiende als solches gedacht werden könne, benutzt: „Nur dem in Begriffen Gedachten, dem Allgemeinen, von dem materiellen Einzelding Abstrahierten, nur der Idee des Dinges kommt ein wahres Sein zu." Denn, wie schon Heraklit gelehrt hatte und Platon

bestätigt, sind die Dinge selbst veränderlich, ewigem Wechsel unterworfen; da aber eben dieser Wechsel doch nicht das Wesen der Dinge sein kann, muss es vielmehr in dem von dem Wechsel Unabhängigen, d. h. in den Begriffen liegen, die nicht nur in unserem Denken, sondern in Wirklichkeit als Urbilder der Einzeldinge vorhanden sind. Diese Urbilder, die als das geistige Wesen je einer Gattung von Dingen von dem Philosophen Ideen, gelegentlich auch Monaden genannt werden, stufen sich nach oben in der Weise ab, dass je ein höherer Artbegriff eine Reihe von niederen Gattungsbegriffen umfasst. Damit gelangen wir endlich zu der höchsten Idee, der des Guten, die der absolute Grund alles Seienden und damit gleich Gott ist. Ob aber diese höchste Idee ein persönliches Wesen sein könne oder nicht, verschweigt Platon, wiewohl ihn die folgerichtige Durchführung seines Systems zur Verneinung dieser Frage hätte bringen müssen.

Ebenso bleibt es unklar, in welchem Verhältnis sich Platon den in seiner Theorie von der Entstehung der Welt herangezogenen Demiurgen oder Weltarbeiter zu der höchsten Idee denkt. Er schafft aus dem durch die Weltseele mit der Idee verbundenen Körperlichen diese Welt, in deren wunderbarer Zweckmässigkeit sich die Kraft der Idee kundgibt. Da die Kugel dem Philosophen der vollkommenste Körper, kann er sich das Weltgebäude auch nicht anders denn als Kugel denken, in deren Mitte sich die als Vollkugel gedachte Erde befindet, während die an Ringen befestigten Gestirne — selige Wesen, wie er annimmt — sich durch deren Drehung am Himmelsgewölbe fortbewegen. Als vollkommenes Schöpfungsprodukt enthält die Welt alle Arten von lebenden Wesen, deren vollkommenstes der durch seine Seele mit der Weltseele verwandte Mensch ist. Wie die Weltseele hat die Einzelseele weder Anfang noch Ende; sie kann daher auch mit dem Tode des Menschen nicht vergehen, sondern steigt entweder wieder zur Weltseele empor, um von dort nach einer seligen Ruhe wieder in einen Körper hinabzusteigen, oder sie wird, wenn sie ihrer himmlischen Abkunft vergessen und nicht nach Tugend gestrebt hat, zu einer Wanderung durch andere Leiber verbannt, bis auch sie sich zu ihrem Ursprung emporschwingt. Mit dieser zuversicht-

lich ausgesprochenen, von dem Materialismus aller Zeiten aufs heftigste angegriffenen Annahme einer Seelenwanderung und der Unsterblichkeit der Seele hängt nun aber wieder Platons Ethik auf das Engste zusammen. Denn wenn die Seele wirklich in der übersinnlichen Welt ihre eigentliche Heimat hat und der Körper nur ein Gefängnis ist, aus dem sie je eher je lieber entfliehen möchte, um der Glückseligkeit in der höheren Welt teilhaftig zu werden, so ist der einzige Weg, diesem Ziele bei Lebzeiten nahe zu kommen, die Tugend. Wie geläutert Platons Ansichten über die Tugend waren, geht aus dem für den Heiden höchst merkwürdigen Satze hervor, dass man seine Feinde lieben müsse; und wie sich trotzdem der grösste Denker seines Volkes von manchen Vorurteilen desselben nicht frei machen konnte, beweisen seine echt griechischen Ansichten über Ehe und Sklaverei.

Das einzige Mittel, die Tugend zu erlangen und zur Herrschaft zu bringen, ist der Staat, in dem das Volk durch Philosophen geradezu zur Tugend erzogen wird. Daher nimmt Platon in der Verfassung seines Idealstaats, in dem allen alles gemeinsam sein soll, eine herrschende Geistesaristokratie an, zu deren Schutz der in einzelnen seiner Glieder zur Regierung heranzubildende Kriegerstand vorhanden ist, während Landbauer und Gewerbtreibende von aller politischen Thätigkeit — und wohl auch philosophischen Unterweisung — ausgeschlossen sind. Trotz der an indisches Kastenwesen stark erinnernden Abteilung der Stände ist doch diese ganze Konstruktion echt griechisch: in ihren aristokratischen Grundzügen positiv eine Pythagoräische, und wenn man will, dorische Schöpfung und negativ aus den trüben Beobachtungen erwachsen, die Platon an seiner heimischen immer mehr in Verfall geratenden Demokratie anstellen konnte, ausserdem aber ein untrügliches Zeugnis seines Idealismus, der eben die wahre Heimat der Seele im Jenseits erblickt und das Körperliche nur als Hemmnis des Tugendstrebens betrachtet.

Man sollte annehmen, dass der Philosoph, welcher zuerst schaffender Dramatiker war und sein Leben lang Künstler geblieben ist, der Kunst eine bevorzugte Stellung in seinem Idealstaate eingeräumt habe. Aber er ist zu sehr philosophischer

Künstler, um die reine Kunst, die ihm nur Nachahmung des Sinnlichen ist, in ihrer vollen Berechtigung zu würdigen. Daher gestattet er die Kunstübung nur, insofern sie der Tugend dient. Schon aus diesem Grunde muss ihm die Homerische Götterwelt ein Gräuel sein, ganz abgesehen davon, dass der Vertreter des philosophischen Monotheismus die bunte Gestaltenfülle der Mythologie nur als ein Spiel der dichterischen Phantasie betrachten kann.

Wie Platon während seiner ganzen Schriftstellerlaufbahn als ein Werdender dasteht, hat er noch in seinen letzten Lebensjahren manches in seiner Ideenlehre geändert und sich in seinen „Gesetzen" der realen Wirklichkeit gar soweit genähert, dass er die Verbreitung der Tugend unter gegebenen Verhältnissen besprach. Überhaupt war sich der grosse Mann bei allem Selbstbewusstsein darüber völlig klar, dass auch seine Philosophie nur der Versuch einer Welterklärung sei. Aber wie grossartig dieser Versuch schon als selbständige Denkthat war, können wir uns einigermassen klar machen, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie unsere eigene ganze Gedankenwelt von den Ideen unserer Zeit beherrscht wird und welcher genialen Kraft des Denkens es bedarf, nicht nur eine völlig neue Gedankenwelt nach allen Seiten hin auszubauen, sondern sie dem geistigen Besitz der Mitlebenden als etwas Gleichberechtigtes, ja Besseres gegenüberzustellen. Dass Platon dabei die Philosophie mit begreiflicher Einseitigkeit in einen idealistischen Gegensatz zur Wirklichkeit brachte, ist ja sicher; aber ebenso klar ist es, dass diese Einseitigkeit eine Ergänzung durch eine realistischere Betrachtung der Dinge forderte und damit einen Aristoteles grosszog.

Platon ist als Schriftsteller der Meister des Dialogs. Er hat diese Litteraturgattung, wie wir schon erfahren haben, dazu benutzt, seine philosophischen Grundsätze unter ein grösseres Publikum zu bringen und ist mit der Wahl dieser Form ebenso dem populären Verständnis wie der künstlerischen Forderung in der eigenen Brust glücklich entgegengekommen. Denn der Künstler in ihm wurde durch den Philosophen nie völlig unterdrückt. Hatte er früher Dramen geschrieben, so verfasste er jetzt dramatische Gespräche, zwar der Form nach Prosa, aber ihrem Inhalt nach,

in ihrer graziösen Erfindung und lebensvollen Durchführung, in der Charakterisierung der auftretenden Personen, in der oft prachtvollen Szenerie echte, wahre Poesie. Zum Teil von sehr einfacher, zum Teil wieder von verwickeltster Komposition, die früheren äusserlich reicher ausgestattet als die späteren, in welchen das innerlich Interessante und Bedeutungsvolle mehr und mehr hervortritt, sind alle seine Dialoge kleinere oder grössere Kunstwerke, in denen namentlich auch die Sprache mit bewunderungswürdigem Feinsinn behandelt erscheint. Zunächst in der Fülle der dem Leben abgelauschten Sprichwörter und volkstümlichen Redensarten, in dem eleganten überlegten Periodenbau, der zwischen Thukydides und Demosthenes die graziöse Mitte hält, in der Wiedergabe der feinsten Gedankenüancen durch sorgfältigen Gebrauch der Partikeln, weiter in der strengen Beachtung des Wortrhythmus, in der Vermeidung des Hiatus, und endlich in der Erhebung der Sprache zu wahrhaft poetischer Grösse da, wo es der Gedanke fordert. In letzterer Beziehung geht der bei Dichtern und Rednern geschulte Schriftsteller manchmal zu weit, wie man denn seine ganze Darstellung mit gewissem Rechte rhetorisch nennen könnte. Es liegt ein wunderbarer Widerspruch in der Thatsache, dass der Gegner der Schriftstellerei auf die Ausarbeitung seiner Werke die grösste Sorgfalt verwendet und der Ankläger der Rhetoren selbst rhetorisch geschrieben hat.

Von der gewaltigen Bedeutung Platons für die geistige Entwickelung der Menschheit zeugt ebenso die Masse derer, welche entweder auf der Grundlage seines ganzen Systems weitergebaut oder wenigstens einzelne seiner Lehrsätze weiter entwickelt haben, wie die Geschichte des allgemeinen Studiums seiner Werke. Dort tritt uns vor allen Aristoteles entgegen und neben ihm die treue Genossenschaft der alten Akademie, unter denen sich Speusippos, Xenokrates aus Chalkedon, Herakleides aus Pontus, Philippus aus Opus, Hestiaeus aus Perinth, und Menedemos vorzüglich hervorgethan haben, ferner die späteren Akademiker und Neuplatoniker, und in neuerer Zeit, von andern ganz zu schweigen, der grosse Leibnitz. Hier sind es zuerst die alexandrinischen Gelehrten, die dem grossen

Athener eindringendes Studium gewidmet. Ihre Schematisierwut zeigt sich in der durch Aristophanes von Byzanz hergestellten Ordnung der Platonischen Dialoge in Trilogieen. Der unter Tiberius lebende Hofastronom Thrasyllos gruppierte sie dann in Tetralogieen. Von dem unausgesetzten Platonstudium bei Griechen und Römern zeugen ferner unzählige Nachahmungen einzelner Dialoge, namentlich des Phädrus und Symposion, ebenso häufige Citate bei den verschiedensten Schriftstellern und die Errichtung besonderer Lehrstühle für die Platonische Philosophie in Athen und Alexandrien. Die italienische Renaissance hob sein Ansehen womöglich noch mehr. In Florenz trug man sich eine Zeit lang ernsthaft mit dem Gedanken, seine Staatslehre zu verwirklichen und tändelte unterdessen in der „Platonischen Akademie", in Rom wurde eine besondere Schola Platonica begründet. Die auf Anregung der Mediceer gemachte Übersetzung seiner Werke ins Lateinische durch Marsilius Ficinus und die bald darauf folgende Gesamtausgabe derselben im Urtext bildete bis in die neueste Zeit die Grundlage aller eingehenden Platonstudien, für die in Deutschland Schleiermachers Übersetzungen epochemachend gewirkt hat.

29. Kapitel.

Aristoteles.

Der Vater der systematischen und vergleichenden Tierkunde wurde 384 v. Chr. zu Stagira in Thrazien als Sohn des mazedonischen Leibarztes Nikomachos geboren. Wie seine Abstammung aus dem Geschlecht der Asklepiaden auf seine spätere wissenschaftliche Richtung, so sollte das persönliche Verhältnis seines Vaters zu dem Herrscher des damals in Griechenland verhältnismässig noch wenig beachteten nordischen Barbarenreichs auf seine spätere Berufung als Erzieher Alexanders d. Gr. von Einfluss werden. Früh verwaist, kam der talentvolle Jüngling in seinem achtzehnten Lebensjahre (367) nach Athen, wurde Platons Schüler und blieb es bis zu dessen Tod. Denn die Entdeckung des Gegensatzes, in dem einzelne philosophische Lehrsätze des Stagiriten zu denen seines Meisters stehen, berechtigt uns durchaus noch nicht, die von Anekdotenkrämern des Altertums verbreitete Fabel von einem feindseligen Verhältnis der beiden für bare Münze zu nehmen. Der einzige Gegensatz, in dem sie standen, war der ihrer Naturen. Wie Platon vorwiegend Phantasiemensch, war Aristoteles in erster Linie Verstandesmensch; und dieser Unterschied der Anschauungen musste sich natürlich in ihren philo-

sophischen Aufstellungen aussprechen, ohne dass es deshalb zu persönlichen Reibereien gekommen zu sein braucht. Wie sein Lehrer entschiedener Gegner der Sophisten, hat Aristoteles, auch darin ihm gleich, die Werke der älteren Philosophen damals aufs Gründlichste studiert und ausserdem wohl während dieses athenischen Aufenthaltes den Grund zu seinem ungeheuren geschichtlich-politischen und zum Teil auch schon zu seinem naturwissenschaftlichen Wissen gelegt. Nach Platons Tod begab sich Aristoteles mit seinem Freund Xenokrates zu ihrem früheren Mitschüler Hermias, dem Fürsten der Stadt Atarneus in Mysien, dessen Schwester Pythias seine Gattin wurde; hielt sich dann nach seines Schwagers Tod vorübergehend in Mitylene, wahrscheinlich auch kurze Zeit in Athen auf und folgte 342 v. Chr. dem Rufe des mazedonischen Königs Philipp, der ihn zum Erzieher seines damals vierzehnjährigen Sohnes Alexander ausersehen hatte.

Wie diese Berufung nun für den jungen Prinzen bedeutungsvoll war, mit dem sein Lehrer die Ilias las und Inschriften sammelte, die Probleme der Philosophie besprach und die Pflichten des Herrschers behandelte, dem er die charakteristischen Unterschiede der Tiergattungen und der Staatsverfassungen erklärte und in dessen glühender Seele gewiss auch von ihm die Idee eines Rachekriegs gegen Persien genährt wurde, so war es zugleich für die Wandelung des nationalen Lebens der Griechen charakteristisch, dass ihr grösster Philosoph zunächst nicht im eigentlichen Hellas ein würdiges Arbeitsfeld fand und in dieser Verbindung mit dem Ausland die Wissenschaft des national-griechischen Charakters entkleidete, den sie bis dahin getragen. Aristoteles gehört schon bei Lebzeiten nicht mehr Griechenland allein, er gehört der Welt an, und die glücklichen Umstände, die sein Genie begünstigten, haben ihn ebenso auf dem Gebiet der Logik wie der Zoologie zu der gewaltigen Säule gemacht, auf die sich das ganze spätere Altertum und das Mittelalter bis zur Renaissance und drüber hinaus stützt.

Nach der Vollendung von Alexanders Erziehung, die bis zu dessen Regierungsantritt dauerte, begab sich Aristoteles eine Zeit

lang in seine Heimat Stagira und 335 v. Chr. nach Athen, wo er im Lykeion die nach den Säulengängen (περίπατοι) daselbst benannte peripatetische Schule gründete. Dort unterrichtete er, ein praktischer Diätetiker, herumwandelnd morgens die gereifteren Schüler, nachmittags die Anfänger oder diejenigen, welche sich über die Grundfragen der Philosophie orientieren wollten, ohne sie zum Lebensberufe zu machen. Wie im Platonischen Kreis vereinigten auch hier von Zeit zu Zeit gemeinschaftliche Mahlzeiten die engere Gesellschaft zu anregendem und die Freundschaft förderndem Gespräch; und so wurde diese Schule, deren Begründer an sich wohlhabend genug war, um eine grosse Bibliothek zusammenzubringen, und der ausserdem in seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten von seinem grossen Schüler fortwährend durch Zusendung aller Merkwürdigkeiten, die jenem auf seinem Eroberungszug begegneten, unterstützt wurde, zu einer Pflanzstätte der Wissenschaft ohnegleichen. Die für den Charakter beider Männer gleich günstig sprechende verehrungsvolle Freundschaft, welche Alexander seinem Lehrer fortdauernd bewahrte, erkaltete erst nach der, wahrscheinlich auf einen unbegründeten Verdacht hin erfolgten, Hinrichtung von des letzteren Neffen Kallisthenes. Doch liegt für die gehässige Annahme, dass Aristoteles einer gegen Alexanders Leben gerichteten Verschwörerpartei angehört habe, deren Gift den König schliesslich auch getötet, kein stichhaltiger Grund vor. Als er im lamischen Kriege in Gefahr kam, seine Anhänglichkeit an Mazedonien und die Kühnheit seiner philosophischen Lehren mit dem Tode zu büssen, entfloh der alte Mann nach Chalkis auf Euböa, wo er aber bald nach seiner Ankunft 322 v. Chr. an einer Krankheit gestorben ist.

Die Verdächtigungen, die sein Charakter gefunden, scheinen alle mehr oder minder auf den Gegensatz seiner Philosophie zu der seines Lehrers Platon zurückzuführen zu sein; denn das geschwätzige Gerücht wandelt ja so gern Sachliches in Persönliches um. In seinen Schriften wenigstens gibt Aristoteles durchaus keinen Anlass, ihn für intrigant und hochfahrend zu halten; im Gegenteil zeigt er durchweg eine edle Zurückhaltung, und wo er Ansichten bekämpft, bekämpft er eben nur die Ansichten. Da-

gegen hat die wissenschaftliche Grösse des Mannes, dessen bartlose Büste uns wie der echte Typus eines Gelehrten anblickt, niemals Anzweiflung gefunden.

Aristoteles hat nun, wie bereits erwähnt, nach Platons Beispiel teils Vorträge für seine Schüler im engeren Sinne teils popularwissenschaftliche Vorträge vor einem weiteren Kreis gehalten. Einzelne dieser letzteren hat er dann später entweder in der Form des Dialogs oder in zusammenhängender wissenschaftlicher Darstellung ausgearbeitet und herausgegeben, während die Zusammenstellungen für seine eigentlichen Fachvorträge — Kollegienhefte, würden wir sagen — von ihm selbst wohl nur in einzelnen Fällen zur Herausgabe bestimmt waren. Trotzdem sind durch eine merkwürdige Laune des Schicksals gerade jene verloren, diese dagegen zum grossen Teil erhalten. Die Sache erklärt sich sehr einfach daraus, dass Aristoteles' ganze Bibliothek und seine sämtlichen Papiere nach seinem Tod an seinen Schüler Theophrastos kamen und von diesem wieder auf Neleus von Skepsis (in der Troas) vererbten, der, wahrscheinlich aus Eifersucht auf die schnell emporwachsende benachbarte pergamenische Bibliothek und aus Furcht vor den Argusaugen ihrer Bibliothekare, die Bibliothek selbst nach Alexandrien verkaufte, den Nachlass des grossen Philosophen dagegen im Keller seines Hauses versteckte. Dort ruhte er, bis Apellikon von Teos ihn um 100 v. Chr. auffand und nach Athen brachte. Als Sulla darauf im Mithridatischen Krieg 87 v. Chr. Athen eroberte, nahm er diese litterarische Kostbarkeit mit nach Rom, und dort sind denn bald darauf (zwischen 60—50 v. Chr.) die Schriften des Stagiriten von einem gewissen Andronicus veröffentlicht d. h. in vielen Abschriften verbreitet worden. Auf diese gehen die ziemlich zahlreichen noch erhaltenen Handschriften Aristotelischer Werke zurück.

Das Grundbuch der Logik ist das noch vorhandene „Organon", eine Kollektivbezeichnung, welche freilich erst von den Byzantinern den sich gegenseitig ergänzenden Schriften „Von den Kategorieen" (d. h. den philosophischen Grundbegriffen), „Von den Sätzen", „Erste und zweite Analytika" (von den Schlüssen und der Beweisführung), „Topik" (Kunst der Wahrscheinlichkeitsschlüsse)

und „Von den Trugschlüssen" gegeben worden ist. Des Philosophen ungeheure schriftstellerische Thätigkeit auf naturwissenschaftlichem Gebiet bezeugen noch jetzt seine „Physik", sein Buch „Vom Himmel", „Vom Entstehen und Vergehen", seine „Meteorologie", sowie ausser den Abhandlungen „Von der Seele" eine ganze Reihe zoologischer Schriften, deren Titel schon („Tierbeschreibung", „Von den Teilen der Tiere", „Vom Gang der Tiere", „Von der Entstehung der Tiere") für seinen tiefen Blick und seine Vielseitigkeit sprechen. Die Behandlung der „letzten Gründe der Dinge" findet sich in dem grossen vierzehn Bücher umfassenden Werk, das Andronicus nach seiner Stellung in der Sammlung der Aristotelischen Schriften äusserlich genug als „hinter der Physik stehend" (μετὰ τὰ φυσικά), als Metaphysik bezeichnete — eine Bezeichnung, die bis heute für diesen Teil der Philosophie beibehalten worden ist. Aber auch für die Ethik hatte Aristoteles Interesse und tiefeindringendes Verständnis, wie dies noch jetzt die sogenannte „Ethik an Nikomachos", eine systematische Darstellung derselben für seinen Sohn, ferner eine von dem Peripatetiker Eudemos verfasste Bearbeitung seiner Vortäge über Ethik und die „Politik" beweisen, für die er ausserdem in einer „Zusammenstellung von (158) Verfassungen" ein gewiss höchst interessantes, leider verlorenes Material zusammengetragen hat. Endlich sind in der „Rhetorik" und dem kleinen leider verstümmelt erhaltenen Büchlein „Von der Poetik" so feine Beobachtungen niedergelegt und so treffliche Anweisungen gegeben, dass wir auch hier den Philosophen nicht bloss auf der Höhe seiner Zeit finden, sondern als den Bahnbrecher für die systematische Darstellung stilistischer und ästhetischer Fragen bezeichnen dürfen, wenn er auch den Begriff des Schönen nicht definiert hat.

Die blosse Anführung dieser uns von angeblich 500 Büchern, die Aristoteles selbst geschrieben haben soll, erhaltenen Schriften zeugt von seinem ungeheuren Fleiss und seiner bewundernswerten Vielseitigkeit, weist uns aber doch zugleich auf das Fach hin, zu dem ihm seine Neigung immer und immer wieder zog: auf die Physik. Ja, diese Neigung ist für den Philosophen so charak-

teristisch, dass man aus ihr die Hauptunterschiede der Platonischen und Aristotelischen Lehren mit Leichtigkeit ableiten kann. Denn sie veranlasst ihn, überall das Gegebene zu suchen oder von dem Konkreten auszugehen, während Platon mit der Idee beginnt. Aristoteles rechnet sogar im praktischen Leben so sehr mit der Wirklichkeit, dass er sich gelegentlich stark den gegebenen Verhältnissen anpasst, während Platon so ganz im Dienste der Idee steht, dass er für sie Gefangenschaft erträgt und fast den Tod leidet.

Obwohl nun auch Aristoteles wie Platon kein feststehendes Einteilungsprinzip für die verschiedenen Arten der Wissenschaft angenommen hat, tritt doch die Unterscheidung der theoretischen, praktischen und poetischen Wissenschaft bei ihm so oft hervor, dass wir diese für die folgende Skizze der Aristotelischen Philosophie zu Grunde legen dürfen.

Zu der theoretischen Wissenschaft gehört zunächst die Logik, die Aristoteles auf Grundlage der Platonischen Auseinandersetzungen selbständig ausgebaut hat. Da die wissenschaftliche Erkenntnis von dem Wesen der Dinge durch die Ableitung des Besonderen aus dem Allgemeinen, also durch Deduktion, gewonnen wird, ist nach ihm auf die Lehre von den Beweisen ein Hauptaugenmerk zu richten. Da er aber zugleich als echter Naturforscher erfahren hat, wie sich in der Wirklichkeit unser Wissen aus der Betrachtung des Besonderen zur Bildung des Allgemeinen erhebt, betont er mit gleichem Nachdruck die Notwendigkeit der Induktion. Dem Beweis des Besonderen aus dem Allgemeinen und der Induktion gemeinsam ist der logische Schluss, und auf logischen Schlüssen beruht die Begriffsbildung. Und diese, die Erkenntnis des wahren Wesens und der letzten Gründe der Dinge, ist für ihn, wie für Platon, die eigentliche Aufgabe der Philosophie. Mit der Untersuchung dieser Fragen beschäftigt sich nun speziell die Metaphysik. Wie für seinen Meister, so liegt auch für Aristoteles das Wesen der Dinge in den Ideen, welche den Inhalt unserer Begriffe ausmachen. Aber während jener den Ideen selbständiges Wesen zuspricht, betrachtet dieser sie zwar auch als das eigentliche Wesen der Dinge, hält aber im schroffen Gegensatz zu Platon

die Wirklichkeit des Einzeldings fest. Ihm scheint nun weiter das Wesen der Dinge, also die Idee, in ihrer Form zu liegen, welcher der, von ihm sonst in seiner Bedeutung vollauf gewürdigte, Stoff nur als das Potenzielle gegenübersteht. Verbinden sich Form und Stoff, so entsteht Bewegung, und demnach sind alle Erscheinungen der veränderlichen Welt bedingt durch die Berührung der Form mit dem Stoff, des Wirklichen mit dem Möglichen. Da aber keine Bewegung ohne Anstoss gedacht werden kann, setzt diese ein erstes unbewegtes Bewegendes voraus, dessen Natur geistiger Art, das also die Gottheit ist. Als unbewegtes wirkt es auf die Welt nicht anders als durch sein Dasein, und da dem Geiste das Denken zukommt, besteht die Thätigkeit und Seligkeit der Gottheit im Denken ihrer selbst.

Während so die Erforschung des Unbewegten und Unkörperlichen Aufgabe der Metaphysik oder, wie Aristoteles sagt, „ersten Physik“ ist, beschäftigt sich die „zweite“ d. h. eigentliche Physik mit der Erkundung des Bewegten und Körperlichen, d. h. der Natur. Überzeugt von dem Zweck der Natur, den er an vielen Stellen hervorhebt, wie von der Ewigkeit der Welt, hat sich der Philosoph vorzüglich mit der Frage nach deren Beschaffenheit abzufinden. Wie Platon nimmt auch er deren Kugelgestalt an und unterscheidet dann zwischen einer vollkommneren Welt über und einer unvollkommneren unter dem Monde. Dort bestehen alle Dinge aus Äther, hier aus den vier Elementen, die sich durch ihre Schwere oder Leichtigkeit wie durch die qualitativen Eigenschaften: Warm und Kalt von einander unterscheiden und denen übrigens der Äther als fünfte (die spätere Quinta Essentia) feinere alles formende Materie beigemischt ist. Um die verhältnismässig kleine, ebenfalls kugelförmige Erde lagern sich in konzentrischen Schichten von unten nach oben das Wasser, die Luft, das Feuer und die himmlischen Sphären, deren äusserste der Fixsternhimmel ist. Alle drehen sich in ewig gleichmässiger Bewegung um ihre Axe, und die dadurch hervorgerufene Reibung ist die Quelle von Licht und Wärme und damit aller je nach der verschiedenen Stellung der Sphären zu einander hervor gerufenen meteorologischen Erscheinungen.

Mit ganz besonderer Vorliebe hat sich Aristoteles der Bearbeitung der organischen Wesen, und unter diesen wieder vornehmlich der Tier- und Menschenwelt zugewandt. Gab ihm doch gerade diese die beste Gelegenheit, seine metaphysischen Ansichten an der vielseitigsten Bethätigung der gegenseitigen Einwirkung von Form und Stoff gewissermassen zu erproben. Wie ihm im allgemeinen die Form das Wirkliche, den Stoff Belebende ist, so betrachtet er in der Welt lebender Wesen die Seele als Grund alles Lebens, durch deren Berührung mit dem Stoff der einzelne lebende Organismus entsteht. Aber wie die Formen unendlich, so gruppieren sich die unendlich zahllosen Einzelseelen unter drei Arten: die ernährende, die empfindende und die vernünftige. Jene erste kommt der Pflanze, die empfindende und ernährende dem Tier, und die vernünftige zusammen mit den beiden andern dem Menschen zu. In diesen Stufen des Daseins herrscht aber ewige Bewegung, und wie in den einzelnen Arten die grössten individuellen Verschiedenheiten vorkommen, so sind auch Übergänge von einer Art zur andern nicht nur möglich, sondern vorhanden. Wir haben also hier die Anfänge einer Entwickelungstheorie, deren einseitige Fortsetzung und Durchführung erst unserem Zeitalter beschieden war. Im einzelnen bewährt sich Aristoteles als einen ebenso scharfen wie umsichtigen Beobachter, und wenn wir sagen, dass er in seiner Einteilung der Tiere der Hauptsache nach bis heute gültige Klassen aufgestellt hat, brauchen wir kein weiteres Wort des Lobes beizufügen. Denn es will in der That etwas bedeuten, ohne die unzähligen Hilfsmittel der heutigen Wissenschaft durch die blosse Beobachtung mit dem Auge Thatsachen festzustellen, deren Richtigkeit bis jetzt nicht angezweifelt werden konnte.

Den Menschen unterscheidet von allen anderen Wesen der Geist, seine Vernunft. Diese stellt ihm aber auch andere Aufgaben, als sie der Pflanze oder dem Tier zufallen; und wenn wir uns nun fragen, welcher Art dieselben seien, stehen wir mitten in der sogenannten praktischen Philosophie des Aristoteles. Auch für ihn, wie schliesslich für die Stifter aller philosophischen Systeme, ist Zweck und Ziel der menschlichen Thätigkeit die Glückseligkeit, und auch er setzt diese, wie Platon, aber im

schroffen Gegensatz zu Aristippos, in die Tugend; aber er bestreitet es dem Sokrates und den Akademikern gegenüber, dass diese durch das Wissen gewonnen werde, während sie doch als ethische Eigenschaft vornehmlich Resultat des Wollens sei.

Der Mensch, von Natur ein geselliges Wesen (ζῷον πολιτικὸν), bedarf der Gesellschaft nicht nur für seine materielle Sicherung, sondern auch für die Entwickelung seiner geistigen und moralischen Natur. Damit diese in der Richtung nach der Tugend, die ja mit der Glückseligkeit gleichbedeutend ist, vorschreite, verlangt auch Aristoteles im Staat die Erziehung der Bürger zur Tugend; doch macht er den Staat nicht in so unerbittlicher Weise wie Platon zum Selbstzweck; er gestattet eine freiere Bewegung des Individuums, lässt den Einzelbesitz bestehen und betont namentlich den Wert persönlicher Verhältnisse einzelner zu einander für die Entwickelung der Tugend. Wenn ihm auch der Mann die bessere, das Weib die schlechtere Hälfte der Menschheit, gewissermassen eine Verkrüppelung des Schöpfungsideals, ist, denkt er doch über die Ehe würdiger als alle seine Vorgänger, und der Freundschaft weiht er herrliche Worte.

Es ist für den Geschichtskenner und Empiriker charakteristisch, dass er, wo es sich um die Aufstellung eines Staatsideals handelt, sich nicht mit idealistischer Rechthaberei für die alleinige Geltung einer bestimmten Verfassung entscheidet, sondern diese von dem Charakter des Volks, seinen Anlagen, den klimatologischen und Bodenbedingungen, unter denen es lebt, bedingt wissen will. Persönlich steht er einer verständigen aristokratischen Verfassung am sympathischsten gegenüber und nähert sich also hier wieder seinem Lehrer Platon, mit dem er, wie wir ja schon aus dieser knappen Übersicht ersehen konnten, insofern ja auf demselben Grund und Boden steht, als beide den Dualismus zwischen Bild und Abbild, Form und Stoff aufgefasst und philosophisch durchgeführt haben, von dem ihn aber andererseits die Hartnäckigkeit, mit der jener die Idee, er selbst die Wirklichkeit des Einzeldings betont, weit genug entfernt hat. Seine Philosophie war der natürliche Rückschlag gegen den transcedenten Idealismus und somit

eine notwendige Durchgangsstufe in der Entwickelung des griechischen Geistes.

Ehe wir uns aber von Aristoteles trennen, müssen wir noch seiner Thätigkeit auf zwei Gebieten des Wissens gedenken, von deren Behandlung sich Platon aus bewusster Abneigung fern gehalten hatte, die aber bei Aristoteles, dem Mann der Universalwissenschaft, als wissenschaftliche Doktrinen gleiches Interesse fanden: die Rhetorik und die Poetik. Erstere bildet ihm gewissermassen den Übergang von der praktischen zur poetischen Wissenschaft, und er sieht ihre Aufgabe in der kunstgemässen Anleitung zur Erlangung der Mittel, mit welchen man überzeugt. Denn der Redner will und soll überzeugen, nicht überreden. Dabei ist es für den Logiker charakteristisch und spricht zugleich für den persönlichen Charakter des Aristoteles, dass er das Hauptgewicht in der Rede auf eine solide Beweisführung legt und den anderen Mittelchen, mit denen die Redner seiner Zeit manövrierten, wie feinausgearbeiteter Diktion oder Erregung der Leidenschaften, eine ethisch sehr untergeordnete Bedeutung zuschreibt.

Ein Werk endlich, das noch heute jeder Ästhetiker gründlich studieren muss, ist das leider nur in fragmentarischer Gestalt auf uns gekommene Büchlein „Von der Poesie", das in 27 Kapiteln zunächst die verschiedenen Arten der Poesie bespricht, dann mit einer kurzen Geschichte des Dramas eine Definition der Tragödie und Besprechung ihrer Teile verbindet und endlich sich über das Epos auslässt. Der die Komödie und die Lyrik behandelnde Abschnitt ist uns demnach gänzlich verloren gegangen. Wer nun in diesem ersten Grundriss der Poetik eine systematische Entwickelung erwarten würde, würde gründlich enttäuscht werden. Die „Poetik" ist vielmehr eine Zusammenstellung von Notizen teils historischer teils reflektierender Art, und wenn sich demnach doch einige abgeschlossene Definitionen in ihm finden, so ist dies mehr die natürliche Folge eines historisch-räsonnierenden Überblicks als lehrhafte Aufstellung. Wie schon Schiller darüber treffend bemerkt hat: „Nirgends beinahe geht er von dem Begriffe, immer nur von dem Faktum der Kunst und des Dichtens und der

Repräsentation aus; nnd wenn seine Urteile, dem Hauptwesen nach, echte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu danken, dass es damals Kunstwerke gab, die durch das Faktum eine Idee realisierten oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machten."

Der Begriff des Schönen ist von Aristoteles in den erhaltenen Abschnitten nicht definiert worden. Wie für Platon, der sich über derartige Fragen gelegentlich ausgesprochen, ist auch für ihn die Kunst Nachahmung, aber nicht Nachahmung dessen, was ist, sondern dessen, was sein kann, mit anderen Worten Idealisierung der Wirklichkeit. Durch diese Eigenschaft nimmt sie teil an der allen Künsten gemeinsamen reinigenden Kraft, und speziell die Tragödie, die Nachahmung einer bedeutenden und ergreifenden Handlung, hat den Beruf, den Menschen von seinen eigenen kleinen Erlebnissen auf das allen Menschen Gemeinsame hinzulenken und durch die auf der Bühne sich vollziehende Läuterung eines gedachten Menschen (des Helden) zugleich eine solche des Zuschauers herbeizuführen. So wenigstens verstehe ich die vielbesprochene Stelle im 6. Kapitel, wo Aristoteles die Tragödie folgendermassen definiert: „Tragödie ist Darstellung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung . . . durch handelnde Personen, nicht durch Erzählung, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung der Leidenschaften dieser Art bewirkt."

Wenn die französischen Ästhetiker und Dramatiker des siebzehnten Jahrhunderts mit Berufung auf die „Poetik" die drei — übrigens von dem verständigen Pierre Corneille in seinem „Discours des trois unités" heftig angegriffenen — Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung als Grundforderung für ein regelrechtes Drama hinstellen zu müssen glaubten und damit die natürliche Entwickelung dieser Litteraturgattung in der verhängnisvollsten Weise gehemmt haben, so ist schon längst nachgewiesen, dass sie gar kein Recht hatten, sich dabei auf Aristoteles zu berufen. Freilich spricht er (c. 8) von einer Einheit der Handlung, aber diese Forderung ist an sich so natürlich, und im gewissen Sinne für jedes Gedicht zu stellen, dass es darüber gar keiner besonderen Kunstregel bedarf. Wenn dann weiter

die Franzosen aus einer Stelle des 5. Kapitels, wo bei den Unterschieden zwischen Epos und Drama auch der hervorgehoben wird, dass die Handlung des letzteren gewöhnlich in einen Sonnenlauf falle, während die des ersteren zeitlich unbegrenzt sei, die Forderung der Einheit der Zeit folgern zu müssen glaubten, so hat ihnen ihre Phantasie dabei einen schlimmen Streich gespielt. Von einer Einheit des Orts findet sich nun gar bei Aristoteles nicht die geringste Andeutung; und selbst wenn sich bei ihm eine derartige durch die Verhältnisse der griechischen Bühne bedingte Forderung gefunden hätte, hätte man verständig genug sein sollen, gerade eine solche nationale Einseitigkeit mit selbständiger Kraft von sich abzuschütteln. Es scheint wirklich so, als ob die betreffenden Ästhetiker den Aristoleles gar nicht gelesen hätten.

So hat denn der grosse Stagirite nicht nur die Philosophie seines Meisters in höchst energischer Weise weiterentwickelt, sondern zugleich eine Reihe neuer Wissenschaften in die hellenische Welt eingeführt. Logik, Zoologie, Ästhetik und Naturrecht als ausgebildete Wissenschaften weisen auf ihn als ihren Vater zurück. Aber diese encyklopädische Erweiterung des Wissens bedingte auch eine andere Behandlung des Wissensstoffes, der immer mehr an Bedeutung gewinnt. Der Gelehrte, der ihn bewältigen will, hat für schöne Darstellung seiner Gedanken weder Zeit noch Blick; ihm ist der sachliche Ausdruck gerade gut genug. So schreibt Aristoteles: schlicht, klar, nüchtern, ohne die Wärme und ohne die Phantasie, welche den Platonischen Dialogen einen so eigentümlichen Reiz verleiht. Aristoteles eröffnet die Zeit, in welcher der Gedanke alles, die Form nichts ist; und insofern er seine Darstellung von der den Griechen natürlich anheimelnden Anwendung der Mythen frei hält, den im Dialog zu Tage tretenden echt hellenischen Drang nach künstlerischer Gestaltung der Gedanken gewaltsam niederdrückt und in seinem Interesse für die Dinge der ganzen Welt den hellenischen Nationalstolz beiseite wirft, ist er der erste Kosmopolit unter den Schriftstellern seines Volkes.

Von seiner Bedeutung für die Geschichte des Geistes zeugt ausser der langen Fortdauer seiner Schule die geradezu einzige

Rolle, die er im Mittelalter bei Arabern und Christen gespielt. Dort sind Avicenna und Averroes seine glänzendsten Vertreter, hier stützt sich die Scholastik auf seine Theoreme. Galilei wird mit Aristoteles bekämpft. Der blinde Autoritätsglaube jenes Pariser Gelehrten, der einem die Sonnenflecken beobachtenden Student erwidert: „Das müsse eine Augentäuschung sein, denn im Aristoteles sei nichts davon zu lesen," klingt noch in der Molièreschen Komödie nach, in einer Zeit, vor welcher der angebliche „Hemmschuh jeder freieren geistigen Bewegung" längst von theologischen und philosophischen Gegnern der verschiedensten Richtungen aufs heftigste angegriffen worden war. Der angebliche Hemmschuh! Damals las man ja weder die „Poetik" noch die „Ethik" oder „Metaphysik" im Orginal. Erst seitdem dies geschah, korrigierte sich das Urteil über den ebenso erhabenen wie geschmähten Philosophen, und die neuere Zeit gönnt ihm unparteiischer den Ruhm, den er sich durch seine gewaltigen Leistungen für alle Zeiten erworben hat.

In Aristoteles war die Eigenart der peripatetischen Schule so bestimmt ausgeprägt, dass seinen Nachfolgern an produktiver Arbeit fast nichts zu thun übrig blieb. Dagegen haben sie die von dem Meister entworfenen Grundlinien vornehmlich der naturwissenschaftlichen Disziplinen mit Fleiss und Verständnis ausgefüllt. So vor allen Theophrastos von Eresos auf Lesbos, Aristoteles' treuer Freund und Lieblingsschüler, Erbe seiner Bibliothek und Nachfolger in der Vorsteherhaft der Schule, durch seine beiden noch erhaltenen Werke „Naturgeschichte der Pflanzen" und „Physiologie der Pflanzen" der eigentliche Begründer der Botanik, nebenbei mit Vorliebe in der Ethik arbeitend, wie seine uns vielleicht als Auszug aus seinen ethischen Schriften vorliegenden „Charaktere", im siebzehnten Jahrhundert von La Bruyère nachgeahmt, beweisen. Neben Theophrastos genoss Eudemos von Rhodos unter den persönlichen Schülern des Aristoteles das meiste Ansehen. Aristoxenos von Tarent hat

sich durch seine rationellen Untersuchungen über Harmonik und andere Fragen der Musik in der Geschichte dieser Kunst einen dauernden Platz erobert.

Nach Theophrastos wurde der scharfsinnige Straton von Lampsakos Leiter der Schule, berühmt durch seinen Satz, in dem er die Natur als das einzige Prinzip aller Dinge aufstellte. Es war dies die letzte grosse That der Schule; alle folgenden Schriftsteller derselben haben es vermieden, selbständige Pfade zu wandeln. Grosse neue Ideen sind ihnen nicht aufgegangen. Und wäre dies geschehen, so wären sie eben keine Peripatetiker mehr gewesen.

30. Kapitel.

Die Entwickelung der griechischen Beredsamkeit bis zur Zeit Alexanders des Grossen.

Die Fähigkeit zu reden, gut und überzeugend zu reden, ist eine Gabe, welche viele Menschen von der Wiege mit ins Leben nehmen. Darum gab es auch immer beredte Männer, und schon Homer weiss uns mehrere nicht nur namhaft zu machen, sondern auch redend vorzuführen. Freilich verrät er, indem er das thut, mehr seine eigene Beredsamkeit, unter der wir bei dem Schriftsteller die angeborene Gabe verstehen, seinen Gedanken einen wirkungsvollen, überzeugenden oder anschaulichen Ausdruck zu verleihen. Ehe sich aber aus dieser natürlichen Beredsamkeit der einzelnen mythischen oder historischen Person oder des erzählenden Schriftstellers die Redekunst d. h. das Vermögen entwickelte, in ungebundenem mündlichem Vortrag die möglichste Vollendung der Form mit überzeugenden inneren Gründen zu vereinigen, mussten in Griechenland wie anderswo Jahrhunderte vergehen und Volk wie Sprache eine Entwickelung durchlaufen haben, die zugleich mit der Gelegenheit zu reden Gedankenreichtum und Vielseitigkeit des sprachlichen Ausdrucks gezeitigt hatte. Diese Entwickelung ist gleichbedeutend

mit dem Ausbau des hellenischen Volks- und Staatslebens. Vermehrung der täglichen Bedürfnisse, Erweiterung des Gedanken- und Wirkungskreises durch Aneinanderschliessen benachbarter Gemeinden, Kolonisationen, Kriegszüge u. s. w., Umgestaltung des Sonderdaseins einzelner Familien und Stämme zu städtischer oder staatlicher Einheit und damit des Familienlebens zum Volksleben, die immer mehr hervortretende Bedeutung und Kraft der öffentlichen Verhandlung, der gemeinsamen Bethätigung in der Volksversammlung und der Gerichtshalle mussten ja mit der Zeit eine solche Fülle von Fragen und Problemen wecken, die der Besprechung harrten, dass die Entwickelung der Beredsamkeit an sich eine Naturnotwendigkeit war. Zur vollen Blüte konnte sie aber erst dann gelangen, als mit der Redefreiheit der Gedanke sich intensiv und extensiv darstellen konnte. Dies geschah durch die athenische Demokratie, und darum ist Athen die Hauptstätte der griechischen Beredsamkeit.

Freilich hat es, wie schon angedeutet, lange gedauert, bis dieses Blütenalter der Redekunst erscheinen konnte. Im heroischen Zeitalter haben nur die Fürsten das Recht der Meinungsäusserung, das Volk folgt stumm dem Befehl der Oberen. Die Anfänge gerichtlicher Verhandlungen und damit gerichtlicher Beredsamkeit sind gar in völliges Dunkel gehüllt. Aber wie sich auch sonst das Wort des alten Herakleitos, dass der Streit der Vater der Dinge sei, in vielen Beziehungen bewährt, so kann man auch sagen, dass der Streit der politischen Meinungen, der Wechsel der Politik in Griechenland der Vater der Beredsamkeit geworden sei. Keine Stadt aber hat ein regeres politisches Leben durchlebt als Athen, und darum ist sie auch die Heimstätte der Beredsamkeit, während das dorische Sparta, wo man fast in einem hartnäckig bewussten Gegensatz zu den das schöne Wort liebenden Ioniern und Attikern sich möglichster Knappheit im Ausdruck befleissigte, wo an der Verfassung nichts geändert werden durfte, also fast kein Material zu ausführlicher Behandlung vorlag, wo in der Volksversammlung nicht geredet, sondern durch unartikulierten Zuruf abgestimmt wurde, an dieser reichen Entwickelung so gut wie gar keinen Anteil gehabt hat.

Der Reichtum des politischen Lebens weckt die Beredsamkeit, der Wechsel der Politik bestimmt ihren jeweiligen Charakter. So lassen sich denn auch in der Stadt am Ilissos bestimmte Wandlungen derselben teils nachweisen teils vermuten. Zur Zeit der Monarchie eines Theseus steht das Recht der Rede gewiss noch allein bei dem König und nur vorübergehend bei den von ihm zur Meinungsäusserung aufgerufenen Altbürgern. Die Herrschaft der Eupatriden gibt allen Mitgliedern der leitenden Adelsfamilien das gleiche Recht. Der grosse Volks- und Staatsmann Solon, dessen leitender Gedanke ja Versöhnung der Parteien, Gleichberechtigung aller Bürger — wenn auch nach bestimmten durch das Vermögen gegebenen Abstufungen — ist, führt dagegen die Isegorie ein d. h. gleiche Berechtigung für jeden Bürger, in der Volksversammlung zu reden und abzustimmen und als Geschworener zu richten. Welchen Wert er auf dieses Recht und die würdige Ausübung desselben legt, davon zeugen noch die bei Äschines erhaltenen Bestimmungen über die εὐκοσμία d. h. das Auftreten und die Reihenfolge der auftretenden Redner. Auf die Frage des Heroldes: „Wer von den Männern über fünfzig Jahren und dann wer von den Jüngeren will reden?" traten sie in der durch ihr Alter bestimmten Reihenfolge auf die Rednerbühne, um hier verständig „ohne Lärm und Geschrei" ihre Meinung vorzubringen. Dabei ist es aber doch für die Zeit und die verhältnismässig noch geringe Entwickelung der politischen Beredsamkeit charakteristisch, dass Solon selbst sich nicht bloss zur Behandlung allgemeiner Fragen, sondern ganz bestimmt vorliegender Einzelfälle (Salamis!) mit Vorliebe der Elegie als der damals wirkungsvolleren und durch ihr rhythmisches Gefüge auch dauerhafteren Form der politischen Standrede bedient hat. Immerhin darf angenommen werden, dass das Einleben in die Solonischen Einrichtungen mit der Zeit in weiteren Kreisen eine bedeutende Redegeübtheit zeitigen musste, die, wenn auch während der Peisistrateischen Tyrannis zeitweise unterdrückt, in den Tagen des Kleisthenes und noch mehr beim Aufflammen des Perserkriegs ihre gewaltige Bedeutung klar genug bewiesen hat. Der Perserkrieg war, wie für das ganze hellenische Leben, so für die Entwickelung der Beredsamkeit von durch-

greifender Bedeutung. Er brachte, wie wir früher schon berührt haben, nicht nur Freiheit von orientalischer Konvenienz und Mode, er überschüttete das kleine siegreiche Volk nicht nur mit Reichtümern und Bildungsstoffen der mannigfachsten Art: höher zu schätzen war der aus der Gemeinsamkeit der Aktion, der Waffenbrüderschaft herausgeborene grössere politische Sinn und die im Feuer der Schlachten hervorbrechenden ethischen Tugenden, die, hier zu Wirklichkeiten geworden, mit der Eindringlichkeit der That Gottesfurcht, Tapferkeit, Einmütigkeit predigten. Und dieser grössere politische, dieser tiefere sittliche Sinn hatte nun Gelegenheit, sich bei hunderten von kleineren oder grösseren Ereignissen und bei ebenso vielen Problemen der Politik zu bethätigen; wie hätte er das anders thun können, als durch Aussprechen und Mitteilen? Während aber früher nur die Angelegenheiten der Gemeinde oder höchstens des Kantons zur Besprechung gekommen waren, flog jetzt der Blick über die Berge, welche die Heimat im engsten Sinne umschlossen, sehnsuchtsvoll hinweg, und mit der Behandlung von Fragen, die im Interesse aller Hellenen lagen, erwuchs auch eine Art von Beredsamkeit, die man vorher nicht gekannt hatte, die politische Beredsamkeit im Grossen. Einer der ersten, der die Bedeutung dieser Art von Reden erkannt und sofort angewendet hat, war Themistokles; zugleich mit ihm Aristides, welcher mit der Erneuerung der wahrscheinlich schon von Solon gegebenen Anregung zu Gedächtnisreden auf die in einer Schlacht Gefallenen zugleich eine neue Gattung von Reden, die der sogenannten Prunkreden, ins Leben gerufen hat. Überhaupt lässt sich die eingreifende Wirksamkeit dieser Männer in erster Linie aus ihrer natürlichen Redebegabung erklären, wenn diese auch von den Schriftstellern nicht ausdrücklich hervorgehoben wird. Von Perikles dem Olympier freilich heisst es ja, dass er in seinen Reden gedonnert und geblitzt habe. Aber selbst noch bei ihm ist die Beredsamkeit mehr Gabe als Kunst. Diese beginnt erst da, wo Reden nach einem bestimmten künstlerischen Schema ausgearbeitet, niedergeschrieben und vielleicht auch veröffentlicht werden; und dies geschah, soweit unsere Nachrichten reichen, erst kurz vor Beginn des peloponnesischen Kriegs. Da aber die übrigen Vorbedingungen zur Ent-

wickelung der kunstmässigen Beredsamkeit in Athen längst vorhanden waren, erklärt es sich leicht, warum zwischen den Anfängen und dem Höhepunkt derselben ein Zeitraum von kaum mehr als fünfzig Jahren liegt.

Merkwürdigerweise liegen die Anfänge der künstlerischen Beredsamkeit nicht in Athen, sondern wie bei der Komödie — und das ist für die Volksart bezeichnend — in *Sizilien* und *Unteritalien*. Auch hier hat eine politische Umwälzung die ersten kunstmässigen Reden gezeitigt, wie es in Athen das politische Leben war, in dem sich bis dahin die, sagen wir, natürliche Beredsamkeit zu einem nicht zu verachtenden Faktor aufgeschwungen hatte. Die Sache scheint sich folgendermassen entwickelt zu haben. Als das Volk von Syrakus nach der langen und wenn auch scharfen doch in mancher Hinsicht bedeutenden Herrschaft der Brüder Gelon und Hieron um die Mitte des fünften Jahrhunderts den dritten derselben, Thrasybulos, vertrieben, überliess es fürs erste die Leitung seiner Angelegenheiten dem erfahrenen Staatsmanne *Korax*. Dieser trug die Grundsätze, nach denen er zu handeln beabsichtigte, in einem nach selbsterfundenem Schema geordneten Vortrage in der Volksversammlung vor und erfreute sich deren Billigung. Trotzdem wurde er bald darauf durch allerlei Intriguen gestürzt und errichtete nun eine Schule, wo er die Kunst zu überreden nach von ihm selbst entworfenen Regeln lehrte, Regeln, die er später in einem „Lehrbuch der Beredsamkeit“ (τέχνη ῥητορική) zusammengestellt hat. Wie sehr dieselben auf eine pfiffige Ausnutzung und Auslegung des einzelnen Wortes hinausgingen, beweist der eigentümliche Streit, in den dieser erste Rhetor mit seinem berühmtesten Schüler *Tisias*, ebenfalls einem Syrakusaner, verwickelt wurde. Er hatte diesem das ziemlich hohe Lehrgeld bis zu dem Zeitpunkt gestundet, in welchem derselbe seinen ersten Prozess gewonnen hätte. Tisias hält von Jahr zu Jahr mit der Erlegung des Honorars zurück. Endlich verliert Korax die Geduld und verklagt ihn unter folgendem Hinweis auf *seinen* sicheren Sieg: „Wenn *du* im Prozesse siegst, musst du mir die Summe nach unserer ersten Abmachung bezahlen; und wenn *ich* siege, musst du ebenfalls bezahlen, weil

ja dann durch den Ausspruch der Richter mein Anrecht auf die Summe bestätigt ist.“ Wie antwortet ihm darauf Tisias? „Gerade im Gegenteil,“ sagt er seinem Lehrer, „spricht alles für mich. Denn siege ich im Prozess, so ist damit zugegeben, dass deine Klage unberechtigt war; siegst du aber, so habe ich meinen ersten Prozess nicht gewonnen und brauche dir daher auch kein Lehrgeld zu zahlen.“ Wahr oder unwahr, ist die Anekdote immerhin für die sophistische und darum gefährliche Richtung, welche die sizilische Rhetorik schon gleich nach ihren Anfängen einzuschlagen im Begriff war, bezeichnend genug. Wir erfahren auch nicht, wer von beiden gesiegt hat, und das ist schliesslich auch einerlei für uns. Tisias errichtete nach dem Vorbild seines Lehrers ebenfalls zu Syrakus eine Redeschule, begab sich aber später nach dem frisch aufblühenden Thurii, wo der junge Lysias sein Schüler wurde. Vorübergehend hat sich Tisias auch in Athen aufgehalten.

Weit wichtiger aber wurde für die Verpflanzung der sizilischen Redekunst nach Athen ein Mann, dessen Lebensumstände und Charakter uns schon in dem von den Sophisten handelnden Abschnitt (S. 503) für einige Augenblicke beschäftigt haben, der Leontiner Gorgias. In gewissem Sinne Schüler des berühmten Arztes und Philosophen Empedokles, der am Krankenbette nicht nur mit der Labung der gegebenen Medizin, sondern zugleich mit einem kräftigen, trostspendenden, beruhigenden Wort seine Erfolge erzielte und sich ebenso mit dem ganzen Gewicht seiner imponierenden Persönlichkeit an der Politik seiner Vaterstadt beteiligte, ist jener zuerst durch die zu Athen gehaltene Rede zu Gunsten seiner Vaterstadt Leontinoi bekannt geworden. Nachdem er hierauf sofort wieder nach Sizilien zurückgekehrt war, erschien er bald wieder in Athen und begann nun seine eigentliche Lehrthätigkeit, die den unruhigen eitlen Mann, wie wir schon gesehen haben, durch ganz Griechenland wandern liess, bis er endlich in Thessalien seine Ruhe finden sollte.

Ohne mit Bewusstsein von denselben philosophischen Grundgedanken auszugehen, von denen aus die Sophisten im engeren Sinne, namentlich Protagoras, ihren Angriff gegen die Annahme

einer objektiven Wahrheit gerichtet hatten, zeigt sich Gorgias doch in der Praxis als echten Sophisten. Wie jene wollte auch er als Aufklärer wirken, und dazu schien ihm die Beredsamkeit das geeignete Mittel, die er, wohlgemerkt, nicht als die Kunst zu überzeugen, sondern zu überreden definierte. Während sich aber jene mit mehr oder weniger Energie auf die Bearbeitung des Gedankeninhaltes warfen, bleibt es die folgenreiche That des Gorgias, dass er der Form seine ganze Aufmerksamkeit zugewandt und eine Reihe von rhetorischen Grundsätzen aufgestellt hat, die, mochten sie im einzelnen noch so anfechtbar sein, doch den ersten Anstoss zur Entwickelung der bei den redefrohen Hellenen rasch zu einer vollständigen Wissenschaft emporwachsenden Redekunst gegeben haben.

Der talentvolle Sizilianer brachte aus seiner Heimat eine grosse natürliche Redegewandtheit und eine lebhafte, freilich etwas ans Theatralische streifende Gestikulation mit. Kam dazu noch — und das war bei ihm der Fall — eine gewisse schöne oder geistreiche Ordnung der Worte, so konnte er bei jedem südländischen Publikum seines Erfolges sicher sein. So ist es also ganz begreiflich, dass der eitle Mann, wenn er wie ein König im Schmucke des Purpurgewandes vor die Menge trat und sich entweder aus den Zuhörern heraus ein Thema geben liess, über das er dann mit staunenswerter Schlagfertigkeit, aber, wie wir vermuten dürfen, nicht ohne Zuhilfenahme einiger sorgfältig verdeckter Schablonen sprach, oder sich in zusammenhängendem Vortrag über irgend eine Zeitfrage erging und, wie in der „Olympischen Rede“, die Hellenen zur Einigkeit und zum Kampf gegen die Perser anfeuerte, oder, wie in der „Leichenrede“, mit dem Lob der gefallenen Athener dasjenige ihrer Vaterstadt verband, mit dem rauschenden Beifall seiner Zuhörer belohnt wurde. Aber es waren nicht allein die Gegenstände, deren Behandlung ihm ihren Dank eintrug; mehr noch muss es die eigenartige, für Athen ganz neue Art des sprachlichen Ausdrucks gewesen sein, die ihm immer von neuem hörbegierige Scharen zuführte. Gorgias sprach nicht so, wie die Leute auf dem Markte reden. Er schmückte seinen Vortrag mit poetischen

Ausdrücken, gab ihm durch eingewobene altertümliche oder dialektische Wörter Körnigkeit und Farbe und durch neuerfundene Bezeichnungen den Reiz des Neuen und Ungewohnten. So sprach er gelegentlich von grünenden Angelegenheiten, von Unwohlschwörenden statt Meineidigen u. s. w. Die Antithese, die geistreiche Gegenüberstellung von Begriffen, die zugleich eine im Prinzip sehr heilsame Gliederung der Satzteile und Sätze in sich schloss (Cicero ist ein glänzendes Beispiel dafür), scheint das Grundprinzip seiner Darstellung gewesen zu sein. Mochte es nun auch ein Missgriff sein, dass er die Formen des poetischen Ausdrucks in zu grossem Umfange für die Rhetorik beanspruchte, so war es doch ein Schritt vorwärts, dass er den Stil der Rede von dem der alltäglichen Unterhaltung unterschied und eben dadurch die Entwickelung einer neuen Kunstgattung anbahnte. Die Titel der ihm wohl mit Recht zugeschriebenen aber nicht mehr erhaltenen drei Reden (die Pythische, Olympische und Leichenrede) lassen uns zugleich ahnen, dass es vornehmlich die sogenannte Prunkrede gewesen ist, in welcher der allem gerichtlichen und politischen Treiben abholde Rhetor geglänzt haben mag. Dagegen ist die ebenfalls unter seinem Namen gehende „Lobrede auf Helena“ und die „Verteidigung des Palamedes“ sicher nicht von ihm, wenn auch bald nach seiner Blütezeit entstanden.

Gorgias nimmt in der Geschichte des griechischen Stils unstreitig eine bedeutende Stellung ein, und dies nicht nur durch das Neue, das er selbst gebracht, sondern, und womöglich in noch höherem Grade, durch den grossen persönlichen Einfluss, den er auf eine Reihe hervorragender Geister ausgeübt. War dies bei allen denjenigen, welche nach seinem Vorbild Prunkreden hielten, natürlich, so muss es doch bei den Verfassern von Gerichtsreden auffallen; und wenn wir gar hören, dass sich selbst das Drama unter der Herrschaft des Gorgianischen Stils beugte, so fragen wir mit Recht nach dem Grund dieser auffälligen Erscheinung. Dieser aber liegt in einem gewissen pathetischen Zug der Zeit, dem sich ein Euripides so wenig wie ein Alkibiades entziehen konnte und für den Gorgias, wie wir glauben, augenblicklich

den richtigen Ausdruck gefunden hatte. Was der Meister gelehrt, setzte dann eine Reihe von Schülern fort, vor allem der begabte Alkidamas aus Eläa, der heftige Polos aus Akragas, Kallikles, Antisthenes, der sich später an Sokrates anschloss, und viele andere, unter denen drei Zierden der attischen Rednerdekade, Antiphon, Lysias und Isokrates, obenan stehen. Fast alle diese Männer haben die Lehrsätze des Gorgias in eigenen Rhetorenschulen weiter verbreitet. Aber so heilsam es war, auf gewisse Schönheiten in der Wortstellung, auf eine geistreiche Gegenüberstellung von Begriffen und Gedankenreihen eingeübt zu sein, so blieb doch die Rhetorik der ersten Gorgianer darin höchst unvollkommen, dass sie sich mit hartnäckiger Einseitigkeit dem Dienst des praktischen Lebens entzog und dafür mit einer wahren Wollust in der Behandlung fingierter Fälle erging. Die Prunkrede blieb ihre eigentliche Domäne, und da auch in einer solchen schliesslich nur das Für oder Wider abgehandelt werden konnte, so liefen die meisten derartigen Versuche auf Lob-, Verteidigungs- oder Schmähreden hinaus. Die Objekte bildeten zunächst die Sagengestalten der Vorzeit: ein Odysseus, Palamedes, Polyphemos; aber sobald einmal diese Fundgrube erschöpft war (und dies trat bald ein), vergnügte sich der Witz an der Behandlung der paradoxesten oder unbedeutendsten Themata, wie denn nachweislich von solchen Gorgianern Vorträge über das Salz, die Bohnen, die Schmeissfliegen u. s. w. gehalten worden sind. Nach und nach mussten solche Deklamationen alles Gehaltes baar werden; und deshalb haben sich Einsichtige, wie Lysias und Isokrates, nachdem sie die Leerheit dieses Treibens erkannt, mit vollem Bewusstsein dem praktischen Leben zugewandt und in der Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Verbindung ihrer rhetorischen Lehren mit den Forderungen des Gerichts und der Volksversammlung an sich jene wunderbare stilistische Umwandlungsarbeit vollzogen, die sie mit zu den interessantesten und geschätztesten Meistern der griechischen Prosa macht.

Aber noch ehe diese beiden Männer die ihre Selbständigkeit bezeichnende Schwenkung machten, kündigte sich die Reaktion

gegen den (in der späteren asianischen Beredsamkeit wieder auflebenden) Gorgianischen Schwulst in einer entschieden nüchternen Richtung der Rhetorik deutlich genug an. Der Hauptvertreter derselben ist Thrasymachos aus Chalkedon, einer dorischen Kolonie. Darin dem Gorgias gleich, dass er wie jener die Beredsamkeit zum Gegenstand seiner Unterweisungen machte und gleichfalls ein Lehrbuch der Rhetorik verfasst hat, in dem übrigens neben den eigentlichen Anweisungen über den Vortrag auch die Mittel, mit welchen der Redner Rührung hervorruft, nicht unbehandelt geblieben sind, steht er darin in entschiedenem Gegensatz zu dem Sizilianer, dass er dessen pathetische Art, dessen Spiel mit Antithesen entschieden verwarf und dadurch die Beredsamkeit, soweit es in seiner Macht lag, aus der Bahn der Unnatürlichkeit wieder in ihre natürlichen Geleise zurückgerissen hat. Es war das um so wichtiger, als gerade damals die auf rhetorischen Studien beruhende gerichtliche und politische Beredsamkeit in Athen ihre erste Pflege fand. Dass übrigens auch Thrasymachos für die Schönheit der Rede ein Organ hatte, beweist die Thatsache, dass er zuerst den Sätzen einen rhythmischen Abschluss gegeben hat. In gleichem Sinne wirkte sein Landsmann Theodoros von Byzanz. Ausserdem darf angenommen werden, dass beide wohl auch schon Gerichtsreden für andere geschrieben und damit derjenigen Redegattung vorgearbeitet haben, in welcher Lysias unerreichtes Muster werden sollte. So war also Gorgias Erfinder des pathetischen oder grossen, Thrasymachos des mittleren, Lysias des schlichten Redestils, womit natürlich nicht gesagt werden soll, dass jeder dieser drei nur in dem einen ihm speziell zugehörigen Stil geschrieben habe oder dass in grossen Reden überhaupt eine vollständige Trennung dieser drei Stilarten möglich sei.

Ihren Stoffen nach hatte die Redekunst bis dahin die Entwickelung genommen, dass sie zunächst in Sizilien gerichtlichen Verhandlungen, dann, nach Griechenland übertragen, Prunkvorträgen über freigewählte Themata die entsprechende formelle Folie gegeben hatte. Aber die Zeiten drängten unerbittlich auf das Reale hin. Die Prunkvorträge traten mehr und mehr in den Hintergrund. Ein kunstgeübter Redner durfte vor Gericht

wie in der Agora grössere Erfolge erwarten als der bloss begabte. Bis zu den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts freilich waren alle grossen Redner Naturalisten gewesen. Selbst der grosse Perikles hatte die Menge nicht durch rhetorische Kunststücke, sondern durch die grossartige Natürlichkeit und imponierende Ruhe gebändigt, mit der er seine durchschlagenden Gedanken vorbrachte. Mit zunehmender Verwilderung nahm nun auch während des peloponnesischen Krieges die Lebhaftigkeit der Redner zu. Kleon wütete auf dem Podium; ohne lebhafte Gestikulation konnte kein Redner mehr gedacht werden. Die intrigante Behandlung politischer Fragen nahm überhand, ebenso wie vor Gericht die pfiffige Ausnutzung aller für die Partei etwa brauchbaren Momente. Alles das verlangte Studium und Übung. Und so erklärt es sich ganz von selbst, dass die nunmehr aus den Reden jener begabten Volksführer ihre Regeln abstrahierende Rhetorik, die dem Zuge der Zeit ja unwillkürlich entgegenkam, sich vorwiegend auf die politische und gerichtliche Thätigkeit warf und dass sich noch während des peloponnischen Krieges drei Gattungen der Beredsamkeit, diejenigeder Gerichtsrede (γένος δικανικόν), Prunkrede (γένος ἐπιδεικτικόν) und politititischen Rede (γένος συμβουλευτικόν), vollständig entwickelten, Redegattungen, die sich mit den vorhin charakterisierten Stilarten in der Weise verbanden, dass die Prunkrede den grossen, die politische Rede den mittleren und die Gerichtsrede den schlichten Stil im grossen und ganzen für die Folgezeit annahm und beibehielt. Zugleich entwickelte sich der Sinn für die schöne Anordnung des Stoffes ungewöhnlich rasch. Und auch hier wieder bewährte sich die geistige Regsamkeit der Athener in fast wunderbarer Weise. Fast alle Fortschritte, welche die Beredsamkeit von Gorgias bis zu Demosthenes gemacht, vollzogen sich in ihren Mauern; und daher enthält der wahrscheinlich von den Alexandrinern aufgestellte Kanon von Meisterreden nur die Namen von Männern, welche in der Stadt am Ilissos geboren oder grossgeworden sind.

Hatten die seither auftretenden Redner vor den Heliasten und in der Agora mit Hilfe ihrer natürlichen Gaben Erfolge erzielt, so war Antiphon, des Sophilos Sohn, aus dem athenischen Gau Rhamnus, der erste, welcher in Athen zu praktischen Zwecken rhetorische Studien angestellt und namentlich die Resultate dieser Studien, wirklich gehaltene oder nur ausgearbeitete Reden, herausgegeben hat. Im Jahre der Schlacht bei Salamis (480) geboren, von aristokratischer Familie und Gesinnung, hielt sich der stolze Mann während der Blütezeit der Demokratie streng von jeder politischen Thätigkeit fern, bis ihm die während des dekeleischen Krieges zunehmende Verwirrung der athenischen Verhältnisse und das Anwachsen der oligarchischen Klubs ein Zeichen schien, dass jetzt die Zeit gekommen sei, die Verfassung in aristokratischem Sinne umzugestalten. Aber bekanntlich missglückte sein im Jahr 411 mit Pisander und anderen geplantes Unternehmen gänzlich, und zu ehrlich wie zu mutig, seinen Posten zu verlassen, ist er bald darauf seiner Überzeugung zum Opfer gefallen. Ein scharfer Kopf und fester Charakter, verdient Antiphon ohne Zweifel den ehrenden Nachruf, den ihm der sonst so zurückhaltende Thukydides im achten Buch seiner Geschichte gewidmet: „Antiphon stand hinter keinem einzigen Athener an Tüchtigkeit zurück und war durch Beredsamkeit wie durch Scharfsinn ausgezeichnet; in der Volksversammlung trat er nie auf, ebenso wenig, soweit es von ihm abhing, vor Gericht, sondern, dem gewöhnlichen Volke durch den Ruf der Gewandtheit verdächtig, unterstützte er nach Kräften den, der vor den Richtern oder dem ganzen Volke zu reden hatte, durch Ratschläge und er selbst verteidigte sich, als ihm nach dem Sturze der Vierhundert der Prozess gemacht wurde, so gut wie kein anderer vor ihm."

Da nun diese eben erwähnte Verteidigungsrede ohne fortwährende Bezugnahme auf die damalige Politik undenkbar ist, darf uns Antiphon als erster Vertreter der politischen Kunstrede bei den Hellenen gelten. Zugleich erfahren wir aus den Worten des Thukydides, dass Antiphon andere in der Beredsamkeit unterwies, wobei es vorläufig nicht zu entscheiden ist, ob er diese seine Unterweisungen als Freundesdienst auf Standes- und Gesinnungs-

genossen beschränkte oder gegen Honorar jedem zuteil werden liess, der seine Belehrung suchte. Von dieser Lehrthätigkeit zeugte im Altertum nicht nur ein jetzt verlorenes „Lehrbuch der Beredsamkeit“, sondern auch eine Sammlung von Musterreden, von denen drei Tetralogieen, jede die Rede des Anklägers und des Verteidigers, sowie die Replik des Anklägers und die Duplik des Verteidigers enthaltend, noch jetzt vorliegen. Ohne bis ins einzelne sorgfältig ausgearbeitet zu sein, zeigen doch diese Übungsreden über fingierte Fälle — sie handeln alle von Blutthaten — eine strenge Disposition und verraten auch in ihrer mehr skizzenartigen Form die sophistische Schulung des von Gorgias herangebildeten Verfassers. Ausserdem hat Antiphon nach dem Beispiel eines Thrasymachos und Theodoros für andere Leute Reden geschrieben, von denen ebenfalls drei erhalten sind. Auch sie handeln von Mordthaten; die berühmteste enthält eine Anklage gegen eine Stiefmutter wegen Giftmischerei. Der Natur der Sache nach ist hier die Diktion ausgeführter als in den Übungsreden und die eigentümliche Mischung von altertümlicher Herbigkeit und moderner Eleganz, die den Mann auch wohl in seiner äusseren Haltung kennzeichnete, tritt uns auch hier charakteristisch entgegen: die eine in der altertümlich schwerfälligen, spröden aber klaren Sprache, der die kunstreiche Periode noch völlig fremd ist, die andere in dem Sichvordrängen poetischer und gesuchter Wörter, den häufigen Antithesen und Parallelismen und überhaupt in der grossen Zahl von Figuren der Form, während die ausgebildete Rhetorik doch mehr Gewicht auf die Figuren des Inhalts legt. Aber, wie bei einem so hellen Kopf nicht anders zu erwarten, ist trotz der etwas altmodischen Einkleidung die Erfindung und Lösung der Streitfrage in diesen drei Reden interessant genug und lässt uns bedauern, dass von den sechzig Reden, welche das Altertum besass, nur diese wenigen Zeugen seines Geistes erhalten geblieben sind.

Weniger sympathisch mutet uns der zweite der attischen Rednerdekade, Andokides, an. Höchstwahrscheinlich erst gegen 440 und nicht, wie ältere Gelehrte berechneten, um 468 v. Chr. geboren, wurde der aus dem angesehenen Geschlecht der eleusinischen Herolde stammende Sohn des Leagoras frühzeitig während

des peloponnesischen Krieges als Heerführer und Gesandter verwandt, ohne irgendwie bedeutend hervorzutreten, bis ihm der berüchtigte Hermokopidenprozess des Jahres 415 v. Chr. eine traurige Berühmtheit verschaffen sollte. Merkwürdigerweise waren bei der wohl durch die oligarchischen Gegner des Alkibiades in der Nacht vom 10. auf den 11. November veranlassten Verstümmelung fast aller marmornen Hermensäulen der Stadt Athen diejenige vor dem Hause des Andokides nebst wenigen anderen verschont worden. Andokides wurde darauf vor Gericht gezogen und wusste sich hier von der ihn schwer belastenden Anklage der Mitthäterschaft in der wenig rühmlichen Weise zu retten, dass er eine Reihe von Mitbeteiligten verriet und dadurch ihre Hinrichtung herbeiführte. Wenn der Prozess gegen ihn selbst nun auch niedergeschlagen wurde, veranlasste ihn doch die ihm anhaftende Atimie Athen zu verlassen und im Ausland, namentlich in Mazedonien und Cypern, Handelsgeschäfte von nicht immer tadelloser Sauberkeit zu treiben. Nach mehreren verunglückten Versuchen, sich in seiner Vaterstadt wieder heimisch zu machen, kehrte er erst nach dem Sturze der dreissig Tyrannen, wahrscheinlich 402, für dauernd dorthin zurück und verwaltete in der Folge nicht nur mehrere Staatsämter, sondern wurde noch 394 nach der Schlacht bei Knidos zur Führung von Friedensunterhandlungen nach Sparta geschickt. Doch scheint er seine Aufgabe so wenig im Sinne seiner Auftraggeber erfüllt zu haben, dass sie ihn verbannten. Über seine weiteren Schicksale sind keine Nachrichten vorhanden.

Unter seinem Namen haben sich nun vier Reden durch die Zeiten gerettet, von denen freilich wohl nur zwei, diejenige „Über die Rückkehr“ und diejenige „Über die Mysterien“, in der er sich gegen die Anklage, unberechtigt an den Mysterien teilgenommen zu haben, rechtfertigen musste, echt sein mögen. Die Thatsache, dass von ihm nur Verteidigungsreden in Privatangelegenheiten vorliegen, scheint dafür zu sprechen, dass Andokides nicht, wie Antiphon und andere, geschulter Rhetor, sondern vielmehr ein rhetorisch beanlagter und wahrscheinlich nur durch die praktische Schule der Beredsamkeit, die Agora, gebildeter Privatmann war. Wenigstens zeigen sich seine Reden frei von

Gorgianischer Manier; und sie verraten auch darin den Dilettantismus ihres Verfassers, dass er für den Umfang der einzelnen Teile kein Mass hat und daher oft zu weitläufig wird. Trotz dieses Mangels an „Kunst“ bleiben immerhin die Erzeugnisse des klugen Realpolitikers, den nur die Not zum Redner gemacht, für die Zeitgeschichte von nicht zu unterschätzendem Wert. Ausserdem ist Andokides, der ja die Entwickelung der Beredsamkeit als Litteraturgattung an sich nicht gefördert, dafür doch ein lehrreiches Beispiel, dass sich diese neue Kunst rasch der weiteren Kreise der Gebildeten bemächtigte. Damit war indirekt ein Fortschritt ihrer selbst bedingt. Bedeutende Talente, die gerade jetzt auftauchten, haben ihn auffallend beschleunigt.

Zunächst Lysias, der, von Geburt Sizilianer, nach seiner späteren Geistesrichtung Athener, zunächst wie natürlich von der Rhetorik seines engeren Heimatlandes beeinflusst, später die guten Seiten der Richtungen beider Gebiete in sich vereinigen sollte. Wir nannten ihn einen Sizilianer. Denn wenn der Sohn des Kephalos auch, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht worden, um 445 v. Chr. zu Athen geboren ist, so steht doch seine sizilische Abstammung fest. Sein Vater, ein angesehener Bürger von Syrakus, war wahrscheinlich auf Zureden seines Gastfreundes Perikles nach Athen übergesiedelt und trieb als Metöke im Piräus ein Gewerbe. Vielleicht wurde ihm sogar infolge seiner grossartigen Leistungen zu öffentlichen Zwecken und der Empfehlung seines mächtigen Freundes die sogenannte Isotelie zuerkannt, d. h. das Recht, in Attika Grundbesitz zu erwerben, so dass er, abgesehen von der Teilnahme an Staatsangelegenheiten, einem Vollbürger fast gleichgeachtet werden konnte. Seine Söhne hatten später zu Athen nachweislich dieselben Rechte. Wahrscheinlich bald nach seines Vaters Tod begab sich der damals annähernd fünfzehnjährige Lysias nach dem kurz zuvor von athenischen Kolonisten an der Stelle des alten Sybaris neubegründeten Thurii in Unteritalien und dort scheint er von dem bekannten Tisias (s. oben S. 628 f.) nicht nur Anregung zum Studium der Rhetorik, sondern auch zusammenhängenden Unterricht in dieser Kunst erhalten zu haben. Daraus erklärt sich die an seinen früheren Reden und Briefen bemerkte

Neigung zu Antithesen, Parallelismen u. s. w., kurz der sizilischen Manier, die wir bei Gorgias kennen gelernt, zur Genüge; ebenso aber auch die ironische Behandlung, welche Platon dem jungen Rhetor gelegentlich hat zuteil werden lassen. Lysias blieb eine Reihe von Jahren in Thurii, bis ihn die nach der verunglückten sizilischen Expedition der Athener peinlich gewordene Lage der süditalienischen Demokraten, vielleicht sogar ein Ausweisungsbefehl, nach Athen zurückzukehren zwang (412 v. Chr.). Dort lebte er nun, gemeinsam mit seinem Bruder Polemarchos eine grosse Schildfabrik leitend, in welcher 120 Sklaven Beschäftigung fanden, mindestens acht Jahre in den behaglichsten Verhältnissen. Der Rhetorik wurde nebenher unter Thrasymachos' Leitung manche Stunde gegönnt. Da kam das grause Jahr der dreissig Tyrannen. Unter den Vermögenden, welche die Habgier derselben reizte, befand sich auch das Brüderpaar Polemarchos und Lysias. Der erstere wurde durch Eratosthenes zum Schierlingsbecher gezwungen, sein Vermögen eingezogen; Lysias, der natürlich auch um sein Vermögen kam und zeitweise sogar gefangen war, entging nur durch die Flucht nach Megara dem auch ihm drohenden Tode. Von dort aus unterstützte er die Bestrebungen der von Thrasbyulos geführten Volkspartei mit allen ihm noch zur Verfügung gebliebenen Mitteln, und als dieselbe von Phyle aus die Stadt wieder erobert hatte, war eins seiner ersten Geschäfte die Privatklage wider Eratosthenes wegen Ermordung seines Bruders, zu der er sich als natürlicher Rächer berufen fühlte. Mit dieser Privatklage, die aber in ihrer Motivierung nicht ermangeln konnte eine Staatsrede zu werden, zu der er als Isotele formell nicht berechtigt war, trat Lysias 403 v. Chr. selbst vor Gericht auf. Trotz des gewaltigen Eindrucks dieser noch erhaltenen „Rede gegen Eratosthenes" wurde dieser doch zu des Klägers grösstem Leidwesen nicht verurteilt; ebenso peinlich musste es ihn berühren, den Antrag seines Parteigenossen Thrasybulos, der ihm das Bürgerrecht bringen sollte, an der Apathie oder dem Neid der Eingesessenen scheitern zu sehen. Er hatte in den Wirren der Zeit fast sein ganzes Vermögen eingebüsst. Darum entschloss er sich nun nach dem Vorbild seines einstigen Lehrers Thrasy-

machos Rhetorik zu lehren; da er aber einsah, dass er den gleichzeitig zu Athen thätigen Theodoros von Byzanz auf diesem Gebiet doch nicht einholen, geschweige überholen könne, beschränkte er sich bald nur auf die Ausarbeitung von Gerichtsreden für andere. Nach attischem Gerichtsbrauch war nämlich jeder verpflichtet, seine Sache vor den Heliasten selbst vorzutragen. Da das Institut der Anwälte noch nicht bestand, liessen sich daher Ungeübte gern von Geübteren Reden verfassen, um sie dann auswendig zu lernen und als ihre eigenen vorzutragen. Diese Gepflogenheit hatte sich seit Antiphons Vorgang rasch eingebürgert. Indem nun Lysias die Thätigkeit eines λογογράφος aufnahm und sich fast ausschliesslich auf die Abfassung von gerichtlichen Reden beschränkte, gewann er bald die technische Übung, die uns allein seine ungeheure Fruchtbarkeit begreiflich erscheinen lässt.

Aber die Menge seiner Reden hat ihn nicht unsterblich gemacht. Was ihm seine verdiente Stellung unter den attischen Musterrednern verschafft hat, war, abgesehen von sprachlichen Vorzügen, die Kunst, mit der er in seinen Reden zu individualisieren verstand. Bei Antiphon und Andokides ist von individueller Färbung, von einer dem Charakter des Redenden und den Umständen, unter denen er redet, entsprechenden Fassung noch so gut wie nichts zu verspüren. Bei Lysias dagegen ist fast jede Rede ein Charakterbild des Sprechers. Es lag ja freilich im Interesse des Redenden, vor Gericht nicht nur als das Sprechwerkzeug des im Hintergrund arbeitenden Redeschreibers zu erscheinen, sondern sich so zu geben, wie man es sonst im täglichen Leben that. Das Einstudierte musste, wenn es als solches bemerkt wurde, stets einen minder günstigen Eindruck hervorrufen. Aber welcher Rhetor hatte es vor Lysias verstanden, so sehr in den Charakter seines Klienten einzudringen, dass er, so lange er seine Rede für ihn schrieb, als jener dachte, fühlte und sprach? Bei Lysias spricht der wohlhabende Landmann, der sich gegen die Beschuldigung, einen heiligen Ölbaum ausgerodet zu haben, verteidigt, in einem ganz anderen Tone als der Krüppel, der mit fast lustigem Eifer für den ferneren Bezug seiner öffentlichen Unterstützung streitet und sich dabei rechtfertigt, dass er sich das

Leben in seiner Armut so angenehm als möglich mache. „Wie ganz anders lässt sich der schneidende und unbarmherzige herbe Ton desjenigen hören, der den Gesetzesrevisor Nikomachos wegen treuloser und willkürlicher Geschäftsführung angreift, und wie anders die gleichwohl sehr gefeilte Rede jenes gemeinen Bürgers, der über den Pankleon zu klagen hat und die Entdeckung macht, dass dieser nicht nur kein Bürger mit platäischem Rechte, sondern kaum ein Freier ist. Und so ist jede Rede im Charakter und in den Umständen des Sprechers eigentümlich gedacht und gibt zugleich, ohne je auf Nebensachen abzuschweifen und anders als fein attisch zu reden, ein Bild seiner Persönlichkeit." (Rauchenstein.) Daher das Lob, das „dem grössten Psychologen unter den Prosaikern", dem ἠθοποιός κατ' ἐξοχήν schon im Altertum gespendet wird. Seine Hauptstärke liegt dabei in der Erzählung der Streitsache, der narratio. Denn ohne dass aus jener Zeit rhetorische Dispositionsschemata nachzuweisen sind, folgen doch alle diese Redner bestimmten Einteilungsgrundsätzen, und es ist interessant zu sehen, wie die später so scharf gesonderten Teile der Rede sich nach und nach ihre festen Plätze erobern. Während nun Isaios, wie wir nachher sehen werden, seine ganze Kraft auf den pathetischen Teil verwendete, entspricht es der verständigklaren Art des Lysias viel mehr, dass er die Vorbedingungen, die logischen Prämissen seiner Darlegung überzeugend zu entwickeln sucht. Daher auch seine deutliche und verständliche Ausdrucksweise, für welche die vorwiegende Verwendung von Hauptsätzen, die entweder in kopulativer oder antithetischer Form verknüpft erscheinen, charakteristisch genug ist. Aber sein Stil ist nicht nur klar; über ihm liegt zugleich eine unendliche, von der blossen Eleganz himmelweit verschiedene Heiterkeit und Anmut. Möglich, dass gerade seine Abstammung aus dem dorischen Syrakus sein Ohr für dialektische Unterschiede so sehr geschärft hat: wir bewundern in ihm jetzt den klassischen Vertreter des reinsten Attizismus, dessen Sprache wie Polyklets berühmte Statue für die Folgezeit Kanon war.

Macht auch die Beschränkung auf ein so enges Gebiet die grosse litterarische Fruchtbarkeit des Lysias erklärlich, so glaubten

doch schon die alexandrinischen Gelehrten von den etwa 425 unter Lysias' Namen bei ihnen kursierenden Reden nur etwa die Hälfte für echt halten zu dürfen. Uns sind vierunddreissig Reden erhalten und darunter auch einige, welche die Alexandriner ablehnten und über deren Echtheit oder Unechtheit zu entscheiden in einzelnen Fällen bis heute nicht gelungen ist. Sein Hauptwerk bleibt die glänzende Anklage des Eratosthenes, in der namentlich die narratio ganz meisterhaft behandelt ist.

Lysias hatte keine Schule begründet, und so konnte von einer ununterbrochenen Fortpflanzung seiner Lehrgrundsätze in den nächsten Jahrzehnten keine Rede sein. Aber seine Art war doch zu charakteristisch, als dass sie nicht in der weiteren Entwickelung der Beredsamkeit je nach der wechselnden Tagesrichtung Gegner oder Verehrer gefunden hätte. So erklärt es sich von selbst, dass bei der stark pathetischen Entwickelung der Beredsamkeit bis zu Alexander d. Gr. sein Name zeitweise ganz zurücktrat, bis ihn die litterarische Reaktion nach Demosthenes wieder auf den Schild hob. Die sogenannte asianische Richtung, bei der alles auf Schwulst hinauslief, stiess ihn dann wieder zurück, bis er zu Ciceros Zeit aufs neue zu Ehren kam.

Unmittelbar neben dem Klassiker der Gerichtsrede steht der Erfinder der politischen Broschüre und Vollender der künstlerischen Prosa, Isokrates, in jungen Jahren die Hoffnung eines Sokrates und Platon und später ebensoviel Rhetor, wie der von jenen eben wegen seiner rhetorischen Neigungen angefeindete Lysias, ein verunglückter Philosoph, wie man sagen könnte, aber doch ein Schriftsteller von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Geboren 436 oder 435 v. Chr. als Sohn des wohlhabenden Flötenfabrikanten Theodoros zu Athen, von ausgezeichneten Lehrern, wie Tisias und Gorgias in der Rhetorik, Prodikos und Sokrates in der Philosophie gebildet und namentlich von dem letzteren zu der schönen Wahrhaftigkeit erzogen, die noch sein ganzes späteres Leben auszeichnet, verlebte er seine Jugend in der Vaterstadt, bis auch ihn die Herrschaft der Dreissig vorübergehend zur Flucht zwang. Da er wie Lysias durch den Krieg um einen Teil seines Vermögens gekommen war, begann er wie jener Anklage- und

Verteidigungsreden für andere zu schreiben; aber sein eigentümliches Talent kam erst zur vollen Geltung, als er, vielleicht nach einem kurzen Aufenthalt in Chios, um 390 junge Athener bei sich versammelte, um dieselben für das öffentliche Leben vorzubilden. Rasch verbreitete sich nun der Ruf seiner Tüchtigkeit durch ganz Griechenland, so dass er nach kurzer Zeit nicht weniger als hundert Schüler vom Festland, den Inseln, ja aus den thrakischen Kolonieen um sich sah, deren jeder dem Meister seine Lehre mit 1000 Drachmen zu lohnen hatte. So wurde Isokrates bald wieder ein sehr vermögender Mann; und wenn auch die Thatsache, dass ihm der Fürst Nikokles von Cypern, der Sohn des nachher noch zu erwähnenden Euagoras, für eine Rede 20 Talente schenkte, fälschlich auch auf andere Reden bezogen worden ist, so beweist doch der ihm von anderen Bürgern angebotene Vermögenstausch und die reiche Freigebigkeit, mit welcher er seinen staatsbürgerlichen Pflichten nachkam, dass er in den bequemsten Verhältnissen lebte. Sein Athen hat er nur selten verlassen. Die Reisen, die er als Begleiter seines Freundes, des Feldherrn Timotheos, zu dem Fürsten Euagoras machte, scheinen die einzige Unterbrechung in seiner langjährigen Lehrthätigkeit gebildet zu haben. Als älterer Mann heiratete er die Witwe oder Tochter des Sophisten Hippias; nach der unglücklichen Schlacht bei Chaeronea 338 v. Chr. endete der Achtundneunzigjährige sein Leben freiwillig, indem er jede Speise von sich wies.

Wie die Nachrichten über ihn und seine noch erhaltenen Werke bezeugen, war Isokrates weder ein grosser Charakter noch ein bahnbrechendes Genie, aber unzweifelhaft ein sehr bedeutendes Talent. Mag ihn schon seine schwache Stimme und eine unüberwindliche Geniertheit dazu gebracht haben, dass er vor Gericht nur selten, nie in der Volksversammlung auftrat, so lag auch sonst seiner zärteren, ideal angelegten Natur, die sich vor jeder rauheren Berührung mimosenartig zurückzog, das energische persönliche Eingreifen in die Kämpfe des gerichtlichen und politischen Lebens fern. Er hat das wohl selbst bald eingesehen und sich daher dem stilleren Lehrberufe zugewandt. Aber selbst hier konnte sich die Eigenart des Mannes nicht voll und ganz erweisen. Erst

wenn er am Schreibtische sass und hier die ihm durch keinen gegnerischen Einwurf zerstreuten Gedanken kommandierte, mochte er sich angeregt fühlen, die politischen Ideen, die ihn bewegten, plastisch zu gestalten und zu Nutz und Frommen seiner Mitbürger aufzuzeichnen. So hat Isokrates die Rhetorik allgemach der gewöhnlichen Sophistik entzogen und sie zu einer politischen Kunst gemacht, zugleich aber durch den Umfang und die Anlage seiner grösseren Reden diese selbst aus dem Bereich der praktischen Beredsamkeit herausgezogen. Seine Reden waren Lesereden, wie die gleichzeitigen Dramen des Chaeremon (s. S. 461) Lesedramen; politische Broschüren, mit denen er Stimmung machen wollte, zum Teil sehr gegen die Wünsche seines jüngeren Zeitgenossen Demosthenes, der ebenso verbissen gegen eine Einigung mit Philipp von Mazedonien eintrat als Isokrates sich für dieselbe aussprach, weil er von ihr allein das Heil für Griechenland erwartete.

Von den im Altertum für echt gehaltenen achtunzwanzig Reden des Isokrates besitzen wir einundzwanzig, darunter einige Gerichtsreden aus seiner früheren Zeit, die ein besonderes Interesse nicht in Anspruch nehmen. Um so bedeutender sind die Lesereden politischen und vermischten Inhalts. Hier bekämpft er in drei geistvollen Darlegungen die Sophisten mit ihren eigenen Mitteln, dort sind es die Interessen des Vaterlandes, die ihm immer und immer wieder den Stoff zu wahrhaft glänzenden Auseinandersetzungen leihen. Vor allem berühmt ist die „Panegyrikos“ genannte Rede, in welcher er die Hellenen zur Eintracht und zur Rüstung gegen Persien ermahnt, ein Werk, an dem Isokrates zehn Jahre gefeilt haben soll, länger als Alexander zur Eroberung von Asien brauchte; ferner der 353 geschriebene „Areopagitikos“, in dem der Redner mit dem Lob der alten Zeit den Antrag auf Wiederherstellung der Verfassung des Solon und Kleisthenes verbindet; der 346 verfasste „Philippos“, in welchen er den König von Mazedonien auffordert, unter den Hellenen Eintracht zu stiften und sie gegen Persien zu führen; endlich sein „Panathenaikos“, eine Lobrede auf Athen, schon dadurch ein einziges Werk, dass es von einem vierundneunzigjährigen Greise begonnen und von einem siebenundneunzigjährigen vollendet ist.

Ausserdem genoss die „Euagoras“ benannte Lobrede auf den gleichnamigen König von Cypern, den Isokrates in Begleitung des Timotheos kennen gelernt hatte, ferner die für dessen Sohn Nikokles verfasste Anrede an die Cyprier und eine wahrscheinlich auf diesen jungen Fürsten gemünzte Darlegung der Pflichten eines Herrschers, sowie endlich eine gegen die Thebaner gerichtete Anklage wegen Störung des hellenischen Friedens, die sogenannte Platäische Rede, im Altertum besonderes Ansehen.

Mochten nun auch die Politiker sich nur sehr teilweise von dem alten Konservativen überzeugen lassen und mag daher der politische Einfluss des Isokrates nicht zu hoch angeschlagen werden, so war dagegen sein Einfluss auf die formelle Weiterentwickelung der griechischen Rhetorik ungeheuer. Der echte Gelehrtenfleiss, mit dem er unermüdlich an seinen Werken feilte, trug doch auch seine Früchte. Zunächst ist die Disposition fast aller seiner Reden nicht nur klar, sondern vortrefflich begründet, und wenn auch die mehr breite als tiefe Durchführung seiner schönen, nicht immer originellen Gedanken sich hie und da bis zur Eintönigkeit steigert, so zeigt doch die Form, in welcher sie erscheinen, einen bedeutungsvollen Fortschritt. Noch Lysias hatte seinen Stil vorwiegend auf den Hauptsatz gegründet, Isokrates schreitet zur häufigeren Verwendung des Nebensatzes und damit der Periode vor. Dadurch wurde nicht nur eine grössere Abwechselung in der äusseren Form, sondern, was mehr bedeuten will, ein feineres Gedankengewebe ermöglicht. Sein gebildetes Ohr verrät sich in der genauen Beobachtung der Wortstellung und der ängstlichen Vermeidung der Hiaten. Seine Sprache ist das beste Attisch, vielleicht noch eleganter als die des Lysias, aber ohne deren eigentümliche Anmut. Alles das ahmten seine Nachfolger nach, und Isaios, Demosthenes, Hypereides sagen uns noch jetzt unwillkürlich, was sie bei ihrem Meister gelernt. Leider aber erstreckte sich sein Einfluss weiter als auf die Ausbildung der Rede im engeren Sinne. Seine Schüler Ephoros und Theopompos übertrugen den rhetorischen Stil auf die Geschichtschreibung, andere auf das Drama; beides zum Nachteil der betreffenden Litteraturgattungen. Aber es lag nun einmal im Zuge der Zeit, dass alles dem Rhetorischen, Pathetischen,

Theatralischen zustrebte, und daraus erklärt sich ebensowohl des Isokrates Erfolg als Lehrer, aus dessen Schule nach Ciceros übertreibendem Ausspruche „wie aus dem trojanischen Rosse lauter Fürsten hervorgingen", wie als Schriftsteller. Denn nach dem Erscheinen des Panegyrikos war Isokrates nicht nur unbestritten der meistgenannte Redner Athens, sondern neben Platon überhaupt seine grösste litterarische Berühmtheit und mit diesem seinem einstigen Freunde und jetzigen Gegner die Hauptstütze des Ruhmes ihrer Vaterstadt.

Etwas jünger und in seinem Stil teilweise von Isokrates beeinflusst steht der Mann, den eine nicht unwahrscheinliche Legende zum Lehrer des Demosthenes gemacht hat, Isaios von Chalkis (wahrscheinlich zwischen 420—348 v. Chr.). Über sein Leben ist im einzelnen fast nichts bekannt; wir wissen nur, dass sein Vater Diagoras hiess und dass er selbst in Athen eine Redeschule hielt und wie seine Vorgänger für andere Leute Gerichtsreden schrieb, von denen noch elf, sämtlich in Erbschaftsangelegenheiten, erhalten sind. Was ihn charakterisiert, ist eine ganz besondere, von Lysias noch nicht erreichte, Fertigkeit, den Stoff klug zu disponieren und andrerseits eine Leidenschaft des Ausdrucks, die namentlich in dem Schlussteil der Rede oft zu hinreissender Geltung kommt. So steht er zeitlich wie geistig zwischen Lysias und Demosthenes, wie er denn auch in Einzelheiten der Sprache auf jenen zurückweist und diesen ahnen lässt. Aber wie er hierin im Vergleich mit Lysias schon auffallend gefeilt erscheint, so muss doch auch gesagt werden, dass die eben erwähnte Kunst der Disposition sich vom schlausten Advokatenkniff kaum mehr unterscheidet; daher das Wort des alten Biographen wohl den Nagel auf den Kopf traf, wenn er sagte: „Der Unterschied zwischen Lysias und Isaios bestand darin, dass Lysias auch in ungerechter Sache glaubwürdig schien, Isaios dagegen, selbst wenn er im Rechte war, Misstrauen erregte."

Ehe wir uns nun der Betrachtung des grössten hellenischen Redners, Demosthenes, zuwenden, bedarf es, bei dessen vorwiegend politischer Thätigkeit, eines wenn auch nur ganz kurzen Überblicks über die Entwickelung der griechischen Verhältnisse seit dem

Verfall der thebanischen Hegemonie. Die Schlacht bei Mantinea hatte eine Epoche der allgemeinen Abspannung eingeleitet, die sich namentlich in den seither führenden Staaten Athen, Sparta und Theben in bedenklicher Weise geltend machte. Von irgend einer grösseren Aktion ist in den nächsten Jahrzehnten nirgendwo die Rede. Die Gefahr, die seit der Thronbesteigung des energischen Artaxerxes III. Ochos aufs neue im Osten heraufsteigt, beschäftigt wohl die ängstlichen Gemüter, gibt auch, wie wir gesehen haben, Rhetoren Gelegenheit zu gewaltigen Redeschaustücken, vermag aber die immer mehr versiegende Kraft nicht neu zu beleben. Nur die Korinther raffen sich zu einer That auf. Unter der Führung ihres Feldherrn Timoleon wird der Tyrannis des abscheulichen Dionysios II. zu Syrakus und der wachsenden Macht der Karthager auf Sizilien ein Ende gemacht.

Aber während so die Blicke des müssigen Griechenlands neugierig-ängstlich teils nach Persien teils nach dem Westen schweiften, bereitete sich von Norden, von Mazedonien, her eine Gefahr vor, deren Grösse gegen Ende der sechsziger Jahre des vierten Jahrh. wohl von keinem unter den griechischen Staatsmännern geahnt wurde. Dort hatte nach dem Tode des Königs Perdikkas III. der Kampf um die Krone zunächst allgemeine Verwirrung herbeigeführt, bald aber die ungewöhnliche Thatkraft und geistige Befähigung des jungen Prinzen Philippos zu tage gebracht. In wenigen Jahren unbestritten Herr seines Heimatlandes, sollte er nach einer weiteren zwanzigjährigen Thätigkeit auch der Gebieter von Hellas werden. Aber zwischen diesen Anfängen und dem Endresultat lag eine ungeheure Summe von Arbeit, List und Kampfesmühen. Auch lässt es sich nicht sagen, dass Philippos von Anfang an die Unterwerfung Griechenlands im Auge gehabt; sondern schrittweise mit seinen Erfolgen sind seine Pläne gewachsen: von der erstrebten Herrschaft über Thrazien zur Hegemonie über Hellas, und durch diese zum Angriffs- und Eroberungskrieg gegen Persien, den er stets mit geschicktester Stachelung des hellenischen Patriotismus als einen Rachezug für erlittene Unbill auszuspielen wusste. Ein ebenso vorzüglicher Organisator wie feiner Diplomat, begann der König, dem es zunächst um den Besitz der maze-

donisch-thrazischen Küste zu thun war, seine Operationen mit der Wegnahme der von den Athenern beanspruchten Stadt Amphipolis (am unteren Strymon, 357 v. Chr.), ohne dass diese, durch die stets wachsenden Abfallsgelüste ihrer Bundesgenossen mehr und mehr in ihrer Schlagfertigkeit geschwächt und zersplittert, irgend etwas Erhebliches dagegen thun konnten. Der sofort danach ausbrechende Bundesgenossenkrieg nahm für Athen ein klägliches Ende; und nicht genug, dass man politisch nichts gewonnen und den tüchtigen Feldherrn Timotheos ins Exil gezwungen, wo er bald darauf starb: auch die andere militärische Stütze von Athen, Iphikrates, starb rasch dahin. So nur erklärt es sich, dass von etwa 357 v. Chr. an auf eine Reihe von Jahren der Mann an der Spitze des ermatteten Gemeinwesens stehen konnte, welcher den Frieden um jeden Preis zu seinem politischen Programm gemacht hatte: Eubulos. Ebenso erklärt sich aus dieser Apathie des vor zwei Menschenaltern noch frischesten Stammes der Hellas die traurige Thatsache, dass der wegen geringfügiger Streitigkeiten der Phoker mit ihren Nachbarn ausgebrochene dritte „heilige“ oder phokische Krieg nicht nur seit 355 v. Chr. mehrere Jahre lang fortglimmen, sondern dem mazedonischen König selbst Gelegenheit geben konnte, in Griechenland einzumarschieren. Die Phoker hatten sich mit den Herren von Pherä in Thessalien verbündet und damit naturgemäss gegen das mit jenen rivalisierende Fürstengeschlecht der Aleuaden Front gemacht. Durch die Fortschritte ihrer Gegner immer mehr in die Enge getrieben, riefen die Aleuaden den Herrn des benachbarten mazedonischen Königreichs zu Hilfe, und dieser zauderte keinen Augenblick dem Gesuch nachzukommen. Zuerst geschlagen, aber dann die Phoker in einer blutigen Schlacht bewältigend, wäre Philipp schon jetzt durch die Thermopylen vorgedrungen, wenn ihm nicht die Wachsamkeit der Athener dieses Mal den Weg verstellt hätte; aber seine Herrschaft in Thessalien stand seit 352 v. Chr. fest. Und nun strebte er auch mit unbeugsamer Energie weiter. Zunächst ging er gegen die mächtige, auf der Chalkidike gelegene Handelsstadt Olynthos vor, die einem älteren mit ihm geschlossenen Vertrag zuwider sich neuerdings den Athenern angeschlossen, und hatte diese in ihrer Bedeutung mit

den mittelalterlichen Handelscentren Italiens, mit Pisa, Genua, Venedig in Vergleich zu stellende Hauptstadt eines ansehnlichen Städtebundes nicht nur genommen, sondern dem Erdboden gleich gemacht, ehe die von Demosthenes in Athen beantragte Hilfe ausgiebig gespendet war (348 v. Chr.). Nun raffte sich zwar Eubulos auf, aber seine rechte Hand wurde der notorische „Mazedonist“ Aeschines, und der auf Antrag des derselben Richtung angehörigen Philokrates 346 v. Chr. mit dem Könige vereinbarte Frieden bot eigentlich nur diesem wirkliche Vorteile. Die von da an zu Athen entschieden mächtig hervortretende Partei der Patrioten konnte es nicht verhindern, dass Philipp nochmals in die phokischen Wirren eingriff; und als der König nun nach einigen weiteren Erfolgen in Thrazien den „hellenischen Krieg“ selbst aufnahm und unentmutigt durch den Misserfolg bei seinem Vorstoss gegen die damals mit Athen verbündeten Kolonieen am Bosporos, Perinthos und Byzanz, seine Phalanx blitzschnell gegen Süden wandte und Anfangs 338 das an einem militärisch höchstwichtigen Punkte an der Grenze von Phokis belegene Elatea besetzte, konnte weder die patriotische Begeisterung, in welche Demosthenes das athenische Volk gebracht noch das vorzüglich auf sein Betreiben mit der mächtigen alten Rivalin Theben geschlossene Schutz- und Trutzbündnis die nahende Katastrophe aufhalten. Mit der am 2. August 338 v. Chr. in der Ebene von Chaeronea geschlagenen Schlacht war die Selbständigkeit Griechenlands dahin.

Wird man jetzt auch den Sieg Philipps als eine geschichtliche Notwendigkeit betrachten müssen, deren Eintritt vorausgesehen zu haben sich die Männer der mazedonischen d. h. der Anschluss an Mazedonien erstrebenden Partei, wie Aeschines, Philokrates und Demades, ferner auch Eubulos und der rechtliche tüchtige Feldherr Phokion, rühmen konnten, so wird man der heutzutage manchmal als kurzsichtig bezeichneten Partei der Vaterlandsfreunde, welche die ganze Kraft ihrer Überzeugung, ihres Wortes, ja zeitweise ihre ganze Persönlichkeit dafür eingesetzt haben, den Eintritt dieser Notwendigkeit zu verzögern, die Achtung nicht versagen, die sie sich durch ihre patriotische und meist recht dornenvolle Thätigkeit in vollem Masse verdient haben. Im Zentrum dieser schweren

Kämpfe, die, was wir hier nicht vergessen wollen, der Entwickelung der politischen Beredsamkeit ungemein entgegenkamen, steht der grosse Redner, der durch die Veröffentlichung seiner Ansprachen die politische Beredsamkeit im engeren Sinne erst in die Litteratur eingeführt hat, unzweifelhaft der grösste Redekünstler des Altertums und, wenn auch persönlich nicht makellos, doch eine der packendsten Erscheinungen der ganzen griechischen Geschichte: Demosthenes.

Es ist für die Charakterentwickelung dieses merkwürdigen Mannes, dessen wohl naturgetreues Antlitz auf der berühmten vatikanischen Statue so bitter-ernst in die Ferne blickt, bedeutungsvoll, dass ihm schon in früher Jugend traurige Erfahrungen nicht erspart geblieben sind. Als Sohn eines reichen Fabrikherrn im Gau Paiania, des trefflichen Bürgers Demosthenes, und seiner aus der Krim stammenden Gattin Kleobule wahrscheinlich 383 v. Chr. geboren, hatte er das Unglück, den Vater zu verlieren, als er selbst im achten, eine jüngere Schwester im sechsten Lebensjahre stand. Seine Erziehung nahm nun zwar einen regelmässigen Verlauf, wenn es auch scheint, als ob der schwächliche Knabe durch die ängstliche Mutter von gymnastischen Übungen ferngehalten worden sei; dagegen ging sein auf etwa vierzehn Talente veranschlagtes Vermögen, das sich unter regelmässigen Verhältnissen in den zehn Jahren bis zu seiner Mündigkeit hätte verdoppeln sollen, unter der mehr als leichtsinnigen Verwaltung seitens der drei ihm durch väterliches Testament gesetzten Vormünder, von denen zwei, Aphobos und Demophon, sogar noch nahe Verwandte waren, für ihn zum grössten Teil verloren. Der heranwachsende Jüngling hatte die Treulosigkeit seiner natürlichen Hüter längst durchschaut und beschlossen, gegen dieselben rücksichtslos vorzugehen, sobald das Staatsgesetz ihn mündig erklärte. Als dieser Zeitpunkt erschienen war, begann er zunächst mit ihnen privatim zu verhandeln; da er aber auf diesem Wege nicht vorwärts kam, wurde er bei Gericht klagbar. Das unerschrockene, feste und beredte Auftreten des für sein gutes Recht streitenden jungen Mannes führte nun zwar eine Verurteilung des Aphobos herbei; aber die weiteren Verhandlungen zeigten ihm eine fast endlose Perspektive, so dass

er sich endlich ermüdet und verbittert entschloss, sich mit der Rückgabe eines Teils seines Vermögens für befriedigt zu erklären und den ärgerlichen Handel fortan auf sich beruhen zu lassen.

Bei den gerichtlichen Verhandlungen war seine Redegewandtheit allgemein aufgefallen. Man wusste keinen Lehrer zu nennen, in dessen Schule er gegangen. Und doch ist es gar nicht zu bezweifeln, dass der angehende Rhetor nicht nur den damals vor Gericht oder in der Volksversammlung auftretenden Sprechern, wie dem glänzenden Kallistratos, aufmerksam zugelauscht, nicht nur die Schriften des Isokrates und Isaios aufs Gründlichste studiert hat, sondern auch bei einem derselben, sehr wahrscheinlich bei diesem letzteren im eigentlichsten Sinne des Wortes in die Schule gegangen ist. Mag dabei auch die Erzählung, dass Isaios, sobald er das erwachende Genie seines Schülers entdeckt, seine übrige Schule aufgegeben und sich nun vier Jahre lang einzig der Ausbildung dieses jungen Löwen gewidmet habe, freilich nicht ohne das recht beträchtliche und für Demosthenes' damalige Verhältnisse sehr hohe Honorar von zehntausend Drachmen (gegen achttausend Mark) dafür in Anspruch zu nehmen — mag diese Erzählung in ihren Einzelheiten wahr sein oder nicht, so viel geht schon aus dem Stil der noch erhaltenen Vormundschaftsreden hervor, dass Demosthenes sich völlig in Isaios' Manier hineingelebt hatte und vielleicht, dass dieser selbst bei der Ausarbeitung derselben seinem Schüler an die Hand gegangen war.

Ausserdem ist bei diesem energischen und schon jetzt mit klarerer Absicht auf litterarische Thätigkeit hinsteuernden Jüngling die Nachricht nicht so unglaublich, dass er den Thukydides achtmal abgeschrieben und auswendig gelernt habe. Früh mit den Schattenseiten des Lebens bekannt geworden, als Jüngling schon ein gereifter Mann, dazu von ungezügeltem Schaffenstrieb beseelt, endlich durch die Forderungen des Lebens darauf hingewiesen, entschloss sich Demosthenes nun nach dem Vorbild eines Isokrates und Lysias für andere Leute Reden zu schreiben und Jünglinge in der Rhetorik zu unterrichten. Die jener ersteren Thätigkeit entstammenden, noch erhaltenen Privatreden verbinden denn auch

mit der klugen Beweisführung, die er dem Isaios abgelauscht, die feine Eleganz eines Lysias, während es sich freilich nicht leugnen lässt, dass auch gar manche Stellen eine Anlage zu sophistischer Behandlung des Stoffes durchblicken lassen, die dem Advokaten nachzusehen, nicht aber Sache des grossen Mannes ist.

Aber mit einem Erfolg vor den Heliasten begnügte sich sein Ehrgeiz nicht. Die gerichtliche Beredsamkeit war für ihn nur eine Durchgangsstation auf dem Wege zu derjenigen Thätigkeit, der er etwa von 354 v. Chr. an seine ganze Kraft gewidmet hat: der politischen. Ohne Mühe und Enttäuschung sollte er freilich nicht zu seinem Ziele gelangen. Es ist gar nicht so unglaublich, was erzählt wird, dass Demosthenes mit seinen anfangs linkischen Geberden, seinem unsicheren Auftreten und dem unfertigen, die schwache, dünn und unsympathisch klingende Stimme wenig unterstützenden Vortrag von den verwöhnten Athenern ein-, zweimal ausgelacht worden sei. Er wäre verzweifelt, wenn sich nicht wohlwollende Freunde, vor allen der Schauspieler Satyros, seiner angenommen hätten. Der letztere gab ihm unschätzbare Winke über die seitdem von Demosthenes als das A und das O der Beredsamkeit geachtete Kunst des Vortrags; er selbst stärkte seine Stimme durch Deklamieren grösserer Gedichtstellen im Auf- und Abgehen, am tönenden Meeresufer, half seiner durch einen Naturfehler etwas schweren Zunge durch unablässige Übung nach; und wenn auch die Anekdoten, dass er sich zu diesen Übungen in ein unterirdisches Gemach zurückgezogen und dort vor einem Spiegel die Gestikulation studiert, zugleich durch ein von der Decke herabhängendes Schwert das Zucken der einen Schulter besiegt, sowie dadurch, dass er sich zeitweise den Kopf halb kahl scheeren liess, sich zum tagelangen Verweilen in diesem Verliess gezwungen habe, — wenn auch diese Anekdoten in ihren Einzelheiten nicht wahr sein mögen, soviel beweisen sie immerhin, dass dieser zurückgezogene, von seinen Altersgenossen als weichlich verschrieene, nüchterne junge Mann von einem Ehrgeiz und einer Energie beseelt war, die, wenn sie das richtige Objekt gefunden hatten, unzweifelhaft Gewaltiges leisten mussten. Und dies um so mehr, als dieses titanenhafte Streben durch

bedeutende Naturanlagen unterstützt wurde. Nur eins hat Demosthenes bei seinem unablässigen Studium verloren, wenn er es je gehabt: die Fertigkeit, aus dem Stegreif zu reden; ein Mangel, den er in verschiedenen Fällen selbst schmerzlich empfunden hat. Seine Rede musste erst geschrieben sein, ehe sie gesprochen wurde. Dann hat ihr aber auch fast nie der Erfolg, niemals die Anerkennung gefehlt.

Der Anfang von Demosthenes' politischer Thätigkeit fällt in eine verhältnismässig ruhige Zeit. Athen war im Jahr 354 v. Chr. durch das etwas unbedachte Vorgehen seines Feldherrn Chares mit dem Perserkönig in Streit geraten. Dessen Reklamationen hatten bei einigen Hitzköpfen den Vorschlag gezeitigt, man solle sofort mit Persien anbinden. Gegen diesen Vorschlag wendete sich nun der junge Politiker in seiner Rede „Über die Symmorien“ (Steuergesellschaften) mit ebensoviel politischer Klugheit wie praktischer Einsicht. Neben der Darlegung eines neuen Flottenplanes tritt der ethische Gedanke mächtig hervor, dass die Bürgerschaft stark werden müsse durch die sittliche Macht ihrer Gesinnung; und dieser Gedanke beherrscht den Redner von da an sein Lebenlang. Weist die Rede wohl auch hie und da die Spuren der Anfängerschaft auf, so tritt doch das klare Urteil und die Sprachgewalt des Redners schon hier imponierend entgegen. Ähnlich in der 353 gehaltenen Rede „Für die Megalopoliten“, die, von Sparta bedrängt, die Hilfe der Athener nachgesucht hatten, sowie in der Rede „Für die Freiheit der Rhodier“ aus dem Jahr 351 v. Chr. Noch ehe diese letztere gehalten wurde, hatte Philipp von Mazedonien seinen ersten vorhin erwähnten Versuch gemacht, durch die Thermopylen in Hellas einzudringen. Weil der Versuch missglückte, glaubten viele den nordischen König als abgethan betrachten zu dürfen. Nur Demosthenes hat von da an geahnt, welche Gefahr seiner Vaterstadt von diesem Manne drohe. Mit dem Kampf gegen ihn beginnt die gefeiertste Thätigkeit des Redners, dessen schwierige Aufgabe nicht nur darin bestand, vor dem Gegner zu warnen, sondern seine eigenen erschlafften, durch Schaugelder verwöhnten, durch die immer stärkere Heranziehung von Söldnern kriegsuntüchtig

gewordenen, selbst in ihrer Seemacht heruntergekommenen Mitbürger zu galvanisieren und zu einer neuen energievollen Thätigkeit aufzurütteln. Die Angelegenheiten von Olynth gaben ihm den ersten Anlass dazu.

Die mächtige Stadt, auf die Philipp es schon längst abgesehen, hatte den König dadurch gereizt, dass sie im Jahr 352 gegen frühere Verträge mit ihm sich der Stadt am Ilissos zuneigte, mit der Philipp gerade damals infolge seines Eingreifens in die phokischen Angelegenheiten auf dem Kriegsfuss stand. Als der König nun Olynth wirklich bedrohte, hielt Demosthenes Ende 352 oder Anfang 351 die erste Philippische Rede oder, wie es den Anschein hat, zwei Reden, die später zu der uns noch erhaltenen Form zusammengeschweisst worden sind: Manneswörte voll Feuer und Rhythmus, zugleich aber von einer Klarheit der Anordnung, einer Schönheit des Ausdrucks und einer Fülle von Gedanken, die uns den vollständig fertigen Redner zeigen. Aber die Ausführung seines Vorschlags, dass man sofort ein Armeekorps gegen Philipp marschieren lassen müsse, kostete Geld und Leute und drang zunächst nicht durch. Erst als im Jahr 349 v. Chr. eine Gesandtschaft von Olynth erschien, die dringend um Hilfe bat, und erst als Demosthenes dieses Hilfsgesuch in den drei rasch aufeinander folgenden gewaltigen olynthischen Reden energisch unterstützte, die makedonische Macht nach ihren guten und schlechten Seiten hin beleuchtete und durch eine schneidende Kritik der damaligen athenischen Verhältnisse, zu deren Besserung bestimmte Anträge zu stellen er sich freilich wohl hütete, das laue Volk wirklich in eine kriegerische Stimmung hineinredete, beschloss man der verbündeten Stadt zu Hilfe zu kommen. Aber die beiden ersten Expeditionen waren schlecht geleitet, die dritte kam zu spät, zum Teil waren die attischen Streitkräfte durch den Abfall Euböa's dorthin abgelenkt worden; und so fiel Olynth und Philipp war mit einem Schlage der unbestrittene Gebieter der thrazischen Küste bis über den Strymon hinaus. Aber der kluge Politiker hütete sich wohl, nun sofort zu dem entscheidenden Schlage gen Süden auszuholen und namentlich die Athener durch eine brüske Herausforderung in Harnisch zu bringen; im Gegenteil kam es ihm

darauf an, gerade diese über seine weiteren Pläne durch die Vorspiegelung seiner Friedfertigkeit zu täuschen, und die Athener liessen sich täuschen. Diesmal auch Demosthenes. So reiste er 346 mit der auf Vorschlag des Philokrates zur Einleitung von Friedensverhandlungen gewählten Kommission nach Mazedonien, die mit dem König die Einhaltung des Status quo verabredete. Diese Reise und der darauf folgende sogenannte Philokrateische Frieden hatte aber, abgesehen von den verhältnismässig ungünstigen Grenzbestimmungen, auch sonst noch für Athen die schlimmsten Folgen. Ein Teil der Gesandten war durch die liebenswürdig entgegenkommende Art des Königs so für diesen eingenommen, ein anderer Teil wohl auch durch goldene „Rekruten" von ihm gewonnen worden, dass unter ihrem Einfluss die seitherige Friedenspartei, an deren Spitze noch immer der vorsichtige Eubulos stand, sich allgemach in eine Partei der Mazedonisten verwandelte, die, ohne den Anschluss an Mazedonien direkt vorzuschlagen — denn das durften sie in Athen immerhin noch nicht wagen — im stillen nach Kräften für den König arbeiteten. Der eigentliche Führer derselben wurde immer mehr der von Demosthenes so unbarmherzig angegriffene, aber in seinen mazedonischen Neigungen wohl ehrliche Aeschines, neben dem sich der unsaubere Philokrates und der nicht minder anrüchige Demades, der sich „mit Geschick vom Schiffsruder zum Staatsruder emporgeschwungen", für einige Zeit zur Geltung brachten. Was half es den Patrioten, dass neben Demosthenes der ehrenfeste Lykurgos und Hypereides, der „unbestechlichste Bürger Athens", an ihrer Spitze stand, so lange nicht die Masse des Volkes ihrem Rufe folgte? Ihr durch die Umstände gefordertes vorsichtiges Auftreten spiegelt sich daher auch klar in der Rede wieder, die Demosthenes noch in demselben Jahre 346, als Philipp wirklich durch die Thermopylen einmarschiert war und die phokischen Angelegenheiten wieder in den Vordergrund getreten waren, „Über den Frieden" hielt und in der er vorsichtig vor einem Krieg mit allen warnte, aber eine verständige Auseinandersetzung mit Philipp und Theben besprach. Kräftiger wurde sein Ton in der zweiten Philippischen Rede. Der König hatte

unterdessen keine Gelegenheit versäumt, auch in den südgriechischen Staaten für sich Stimmung machen zu lassen und musste es natürlich sehr angenehm empfinden, als ihn nun Messene in einem Streit mit Sparta zu Hilfe rief. Diesen Maulwurfsarbeiten hatte man in Athen entgegengearbeitet; und als sich Philipp darüber beschwerte, hatte Demosthenes die oben erwähnte Rede gehalten. Von da an tritt er an die Spitze der athenischen Politik; von da an datiert aber auch der „Depeschenkrieg" mit dem König, der sich, man muss es zu seinen Gunsten sagen, fortwährend klug und zurückhaltend benahm. Wie stark die Spannung in Athen geworden war, zeigt uns die gegen Aeschines' falsche Berichte über die Friedensverhandlungen geschleuderte Demosthenische Rede „Von der Truggesandtschaft" und Aeschines' Antwort darauf. Vorgänge im Chersonnes, der einzigen den Athenern gebliebenen Besitzung im Norden des ägäischen Meeres, schienen den Krieg endlich zum Ausbruch zu bringen. Der als Anführer einer Kolonistenschar dorthin abgesandte Diopeithes begnügte sich nicht damit, seine nächste Aufgabe zu erfüllen, sondern griff eigenmächtig auf mazedonisches Gebiet über. Athen brach damit den Frieden. Aber Demosthenes wusste in seiner „Über die Lage im Chersonnes" gegebenen Darlegung und namentlich in der gewaltigen dritten Philippischen Rede (341) mit grosser Kunst den König als den eigentlichen Friedensbrecher hinzustellen und wirklich einen Beschluss zur Aufnahme des Krieges durchzusetzen. Die Sache schien sich für Athen immer günstiger zu gestalten, als es seinem rührigen Vertreter gelang, einen neuen Bund hellenischer Staaten zu stiften, und Philipps nächste Versuche gegen die mit Athen verbündeten Bosporosstädte Perinthos und Byzantion völlig fehl schlugen. Aber als der König in dem aufs neue heraufbeschworenen Bruderzwist der Hellenen auf Aeschines' folgenschweren Vorschlag zum Einschreiten gegen Amphissa herbeigerufen wurde und, kaum erschienen, auch Elatea besetzte, war die griechische Freiheit dahin. Demosthenes hat in der Unglücksschlacht bei Chäronea als gemeiner Hoplite mitgekämpft und sich dann nach Athen geflüchtet. Trotz der Hetzereien der Mazedonisten, die ihn als den Anstifter alles Unheils zu brandmarken dachten, übertrug ihm das Volk die Rede

auf die Gefallenen. Von da an hat er sich im ganzen mehr zurückgehalten. Zwar jubelte er, der kurz zuvor seine einzige Tochter verloren, bei der Kunde von Philipps Ermordung laut auf, beteiligte sich auch mit alter Thatkraf an der gegen Alexander gerichteten Bewegung; aber als der junge Held nun heranrückte und jeden Widerstand niederwarf, gab auch Demosthenes kleinmütig bei und überliess das verbündete Theben seinem Schicksal. Die Gründe, weshalb Demosthenes hier so schnell zum Schweigen kam, liegen für uns nicht ganz klar zu Tage; doch darf neben anderen Ursachen wohl auch sein zunehmendes Alter in Betracht gezogen werden. Im Jahre 330 hatte übrigens der alte Kämpe noch die Genugthuung, einen sich durch Jahre hinziehenden Prozess zu seinen Gunsten entschieden zu sehen. Da er sich seiner Zeit als Mitglied der Abordnung zur Erneuerung der athenischen Stadtmauern entschiedene Verdienste erworben, hatte sein Freund Ktesiphon beim Volke den Antrag gestellt, ihm dafür und überhaupt in Anerkennung seiner politischen Thätigkeit einen goldenen Kranz zu weihen. Letztere Wendung des Antrags wollte natürlich der Mazedonist Aeschines nicht gelten lassen und erhob deshalb Einsprache. In dem sich daran anschliessenden Redekampfe, der namentlich durch die grossartige von Demosthenes gesprochene Kranzrede, eine gewaltige Apologie seiner Politik, in eine höhere Sphäre gehoben wurde, blieb der Angegriffene Sieger, und Aeschines, der nicht ein Fünftel der Stimmen für sich gewonnen, ging in die Verbannung. Weniger ehrenvoll endete für Demosthenes der Handel, in welchen er durch den seinem Herrn mit einer sehr bedeutenden Summe entflohenen Reichsfinanzminister Alexanders des Grossen, Harpalos, verwickelt worden war. Harpalos war nach Athen gekommen, dort festgenommen worden, aber bald darauf wieder entkommen. Demosthenes konnte sich von dem auf ihn gefallenen Verdacht, dass er sich von dem Flüchtling habe bestechen lassen, nicht völlig reinigen, gestand sogar die Annahme von Geldern zu, jedoch, wie er zu seiner Entschuldigung bemerkte, für den Staatsschatz. Mit diesem Zugeständnis hatte er sich in dem damals stark unter Alexanders Einfluss stehenden Athen unmöglich gemacht. So eilte er, dem Urteil zuvorkommend,

nach Trözene. Wurde ihm auch nach Alexanders Tod die Genugthuung, dass man ihn in seine Vaterstadt zurückrief, so hob man doch das früher gegen ihn gefällte Urteil nicht auf, und überhaupt war seine Stellung im Vergleich zu früher erschüttert. Die letzten unglücklichen Versuche der Athener, im sogenannten lamischen Kriege das mazedonische Joch abzuschütteln, verschärften nur die von dem siegreichen Antipater gegen die Rebellen beabsichtigten Massregeln und führten denn auch die Ächtung der hervorragendsten Patrioten, natürlich auch des Demosthenes, mit sich. Glücklich entkam er bis Kalauria; als ihm aber auch dorthin die Soldaten seines Todfeindes nacheilten, befreite er sich — es war am 12. Oktober 322 v. Chr. — im Poseidontempel durch Gift, das er schon lange bei sich führte, von der ihm drohenden schmachvollen Gefangenschaft und Hinrichtung. Wo er gestorben, ist er auch begraben worden.

Die Inschrift der ihm zweiundvierzig Jahre nach seinem Tode von den Athenern gesetzten Statue, von welcher das oben erwähnte zu Tusculum aufgefundene und jetzt im Vatikan befindliche Werk mit den unschönen Zügen und der eigentümlichen Drapierung eine Nachbildung sein mag, diese Inschrift, welche besagt, dass der mazedonische Ares niemals die Hellenen in seine Botmässigkeit bekommen, wenn Demosthenes soviel Gewalt als Überzeugung besessen hätte, spricht das Urteil seiner Mitbürger über den gewaltigen Redner in klarster Weise aus. Seine grösste Tugend war seine Vaterlandsliebe; aber dieselbe war teils zu athenisch, um bei allen Hellenen gleichen Widerhall zu wecken, teils zu kurzsichtig, um alle Politiker für sich zu gewinnen. Philipp war eben doch nicht nur der halbe Barbar, als welchen ihn Demosthenes seinen Mitbürgern darzustellen liebte und für welchen er ihn selbst gehalten hat. Kurz, das agitatorische Talent war in unserem Redner grösser als das eigentlich politische. Wie weit man von Reinheit seines Privatcharakters reden kann, lässt sich bei der vorurteilsvollen Einseitigkeit der von ihm zeugenden Schriftsteller, seiner politischen Gegner, nicht mit Sicherheit feststellen. Liebenswürdig im gewöhnlichen Sinne war Demosthenes gewiss nicht, auch in Geldsachen nach unseren Begriffen nicht sauber und ebensowenig

ein tapferer Soldat. Der böse Beiname („Natter“), den er sich durch seine giftigen Reden erworben, charakterisiert ihn als einen gefürchteten Advokaten.

Von den fünfundsechzig Reden, welche das Altertum von Demosthenes besass, sind uns noch einundsechzig, zum Teil freilich in bezug auf ihre Echtheit angezweifelt, ferner sechsundfünfzig Redeanfänge, sowie einige sicher gefälschte Briefe erhalten. Am grössten erscheint der Redner unzweifelhaft in seinen politischen Reden, die wir nun schon grossenteils aus der Übersicht seines Lebens kennen, und die er selbst, meist wohl noch umgearbeitet oder wenigstens in Einzelheiten ausgefeilt, veröffentlicht hat. Zu ihnen rechnen wir auch die berühmte Kranzrede, nach Aufbau und Inhalt sein bedeutendstes Werk, gross namentlich im ersten Teil, wo der Redner mit Meisterhand seine eigene politische Thätigkeit zeichnet, aber nach unserem Gefühl unerfreulich da, wo er gegen Aeschines und dessen Eltern vorgeht. Von den Privatreden sei ausser den schon oben erwähnten Anklagen gegen seine Vormünder die Rede gegen den kecken Meidias hervorgehoben, der den Demosthenes geohrfeigt hatte — eine Rede übrigens, welche dem Charakter ihres Urhebers nicht gerade zur Empfehlung dient. Die sechsundfünfzig Proömien für unecht zu erklären liegt kein zwingender Grund vor; sie können von Demosthenes recht wohl als Musterstücke für seine Schüler aufgezeichnet worden sein.

Die Reden des Demosthenes sind ein wunderbar scharfes Spiegelbild der aufgeregten und aufregenden Zeit, in der er lebte; der Zeit, in welcher überall die stille Kunst dem Virtuosentum, man könnte fast sagen, der schaffende Künstler dem reproduzierenden weichen musste. Im Theater wie auf der Rednerbühne ist der Schauspieler die erste Person geworden, und mit ihm ist dort wie hier das Pathos eingezogen. Schon Isaios zeigt diesen pathetischen Zug; für Demosthenes ist er geradezu charakteristisch. Und mit diesem Pathos verbindet der theoretisch wie praktisch geübteste aller Volksredner eine solche Herrschaft über seinen Stoff, wie sie keiner seiner Nachfolger mehr erreicht hat. Dies zeigt sich in der Disposition, in der geschickten Verteilung der stärkeren

und namentlich der trefflichen Verschanzung der schwächeren Argumente, in der List und Findigkeit, mit der er Gründe des Gegners teils überhört, teils lächerlich, teils schlecht macht, in der Menschenkenntnis, mit der er logische Darlegungen mit gemütlich Ergreifendem abwechseln lässt und endlich in der Meisterschaft, mit der er seine Haupttrümpfe immer bis zuletzt aufzuheben versteht. Und wie weiss er seine Gedanken im einzelnen zum Verständnis zu bringen! Obwohl Meister der Periode und nur selten mit kleinen Haupsätzen operierend und dazu Freund einer ungewöhnlichen Wortstellung, bleibt er doch meist klar und verständlich. Dies erreicht er zunächst durch eine bis ins kleinste überlegte Disposition des Einzelgedankens und eine dementsprechende Ordnung der Satzteile, dann aber durch die Wucht des Einzelausdrucks, die Kraft seiner Metaphern, das Anheimelnde seiner volkstümlichen Wendungen, den sorgfältig beobachteten Wohlklang und Rhythmus seiner Sätze — wie er denn z. B. den Hiatus und die Aufeinanderfolge von mehr als zwei kurzen Silben möglichst vermeidet — und endlich, was wir bei der gesprochenen Rede nicht unterschätzen dürfen, durch die das Verständnis wesentlich fördernde Gestikulation, auf welche Demosthenes den Nachrichten zufolge besonderen Fleiss verwandt haben soll. Alles dies macht seine, trotz seiner dünnen Stimme vielbewunderte Redegewalt (δεινότης) aus. Aber er siegte nicht nur durch Keulenschläge. Demosthenes gebot über die ganze Stufenleiter des Ausdrucks; mit einer wundersamen Vielseitigkeit weiss er in einer Rede zu bitten, zu zürnen, zu drohen, zu ermahnen, aufzurichten und Entschlüsse zu wecken. Hier verstehen wir das Wort des Dionysios, dass Demosthenes ein Proteus sei, ebenso wie den thatsächlichen Eindruck seiner Kranzrede, unter dem sein Todfeind Aeschines zu den Rhodiern ging und diesen bei der Erzählung seines Redekampfes mit Demosthenes zugerufen haben soll: Wenn ihr den Kerl erst gehört hättet! Mag es auch als Anachronismus erscheinen, dass ein gelehrter Redner der Renaissance (Bessarion) die Aufforderung an die Christenheit, das von den Türken bedrohte Europa zu retten, in die Form der ersten olynthischen Rede kleidete, oder ein patriotischer Deutscher

zu Anfang dieses Jahrhunderts (Niebuhr) den korsischen Eroberer mit einer nur in den Namen veränderten Philippika anging, jedenfalls beweisen diese jetzt mehr akademischen als wahrhaft populären Versuche die Gewalt, mit welcher der grösste Redner des Altertums noch jetzt auf solche wirkt, deren Bildungsgang sie befähigt, die Grösse einer uns völlig abhanden gekommenen Redekunst zu verstehen.

Demosthenes war unstreitig der gewaltigste und volkstümlichste Redner seiner Zeit. Aber einen Teil seines Erfolgs müssen wir doch auch auf Rechnung des Umstands setzen, dass Demosthenes mehr als irgend ein anderer Redner dem aufs Pathos gerichteten Geschmacke seiner Zeit entgegenkam, mehr namentlich als der Mann, den er wegen seiner politischen Gegnerschaft aufs heftigste anfeindete und der doch der „guten alten Zeit" innerlich vielleicht näher stand als Demosthenes selbst. Dieser Mann war Aeschines. Die hämischen Sticheleien seines Gegners, dass Aeschines' Vater Athlet, seine Mutter ein Frauenzimmer von zweifelhaftem Rufe gewesen, verdienen nicht mehr Glauben, als Aristophanes' Anspielungen auf den Marktstand von Euripides' Mutter. In Wirklichkeit scheint der Vater des Aeschines, Atrometos, der aus einer braven athenischen Bürgerfamilie stammte, während des dekeleischen Krieges wie so viele andere den grössten Teil seines Vermögens eingebüsst und sich daher später zur Einrichtung einer Elementarschule entschlossen zu haben. Aus dieser hat dann wohl auch sein 390 v. Chr. geborener Sohn seine Hauptkenntnisse geschöpft; denn die Vermögensverhältnisse der Familie machten den Besuch einer teuren Sophistenschule unmöglich. So halb gebildet, aber hervorragend beanlagt, trat der junge Mann ins Leben ein. Nachdem er zunächst seiner Militärpflicht als περίπολος genügt, nahm er Sekretärstellen an, schrieb unter der Hand Liebesgedichte, zog gelegentlich mit ins Feld (so kämpfte er bei Mantinea 362 v. Chr.), wobei er sich vortrefflich hielt, und beschloss endlich, wohl durch das Vorbild des grossen Schauspielers Theodoros (vergl. S. 462) begeistert, sich der Bühne zu widmen. Schon hatte er Tritagonistenrollen, wie den Kreon in Sophokles' Antigone, gespielt, als ihm doch das Bewusstsein von der Unzulänglichkeit seiner schau-

spielerischen Mittel aufging und er sich nun wieder seiner ersten Beschäftigung zuwandte. Als ein praktisch brauchbarer, zu allem geschickter Mann gewann er nun rasch ein gewisses Ansehen, so dass ihn Eubulos zum Staatssekretär ernannte. Von umfassender Geschäftskenntnis, scheint er diese Stelle zur grössten Zufriedenheit verwaltet zu haben; doch blieb seine Bildung immerhin lückenhaft und von rhetorischer Schulung konnte streng genommen bei ihm gar nicht die Rede sein. Um so mehr spricht es für sein Talent, dass er in manchen Debatten dem Demosthenes siegreich gegenübergetreten ist. Schon um 350 v. Chr. hatte er auf dem politischen Theater, und zwar zunächst als Gegner Philipps, mitzuspielen begonnen; die in Demosthenes' Leben erwähnte Gesandtschaftsreise (346 v. Chr.) aber wandelte ihn in einen der begeistertsten Verehrer des Königs um und trug ihm dafür die bittere Feindschaft seines Mitgesandten Demosthenes ein, mit dem er sich fortan mehrmals in heftigstem Redekampfe gemessen hat, in einem Kampfe, der für die Zuschauer um so interessanter sein musste, als beide Kämpfer mit besonderen geistigen Gaben ausgerüstet auf den Plan traten. Daraus erklärt sich auch, dass die drei von Aeschines erhaltenen Reden sich sämtlich auf diesen Streit mit Demosthenes beziehen. Als dieser in Gemeinschaft mit dem lockeren Timarchos seinen Mitgesandten wegen Bestechung verklagte, wandte sich Aeschines mit grosser Klugheit in der „Rede an Timarchos“ gegen diesen und besiegte ihn mit Leichtigkeit. Drei Jahre später musste Aeschines sich durch Demosthenes in der „Rede von der Truggesandtschaft“ bezichtigen lassen, dem athenischen Volk falsche Berichte vorgelegt zu haben. Er antwortete in der Rede gleichen Namens und wurde freigesprochen. Wir besitzen auch diese Arbeit, doch in einer unzweifelhaft nach dem Gerichtsgang umgearbeiteten Form, da Aeschines in derselben auf Gründe des Demosthenes Bezug nimmt, die er vor Veröffentlichung der Rede seines Gegners nicht wissen konnte. In dem berühmten Kranzprozess endlich sprach Aeschines die „Rede gegen Ktesiphon“; doch so tüchtig diese an sich sein mag, wandte sie sich zu sehr an den Verstand der Zuhörer als an deren Gefühl, und zudem entwickelte Demosthenes,

gegen den die Ktesiphontea ja eigentlich gemünzt war, in der vorhin erwähnten „Kranzrede“ seine Politik in einer so grossartigen Weise, dass Aeschines nicht den fünften Teil der Richterstimmen erhielt. Er begab sich darauf, und die Wahl seines Aufenthaltsortes spricht wieder für die Sauberkeit seiner mazedonischen Gesinnung, in selbstgewählter Verbannung nicht nach Mazedonien, sondern nach Rhodos und gründete dort eine Rednerschule. Doch soll er einige Jahre später auf Samos gestorben sein.

Aeschines war weder Advokat noch Politiker wie Demosthenes, sondern in erster Linie Verwaltungsbeamter und erst durch seine Stellung Staatsmann. Die Unbescholtenheit, die er von einem solchen verlangt, ist bei ihm ausser von Demosthenes nie bezweifelt worden. Dass er sich durch das gewinnende Entgegenkommen des genialen Königs blenden liess, konnten die Vaterlandsfreunde aufs tiefste bedauern, aber nicht ein Recht daraus ableiten, ihn als bestochenen Verräter zu brandmarken. Bewusster Verräter scheint uns Aeschines nicht gewesen zu sein. Dagegen ist es ja nicht unmöglich, dass die Eitelkeit auch diesen Politiker weiter geführt hat als gut war. Als Redner konnte er sich nicht mit Demosthenes vergleichen, der sein angeborenes Talent durch unablässiges Studium und unausgesetzte praktische Übungen bis zur unerreichten Virtuosität gesteigert hatte. Aber Aeschines besass, was seinem Gegner abging, ein angenehmes Äussere und eine schöne wohllautende Stimme; und wenn seine Periodenbildung dem Kenner auch verrät, dass dieser Sprecher keine eingehenden rhetorischen Studien gemacht, so spricht doch das natürliche Talent der „Sirene“ so unverkennbar aus seinem schlichten, klaren und glatten Vortrag, dass wir begreifen können, wie die Athener auch ihm ein williges Ohr zu leihen vermochten. Von dem alles mit sich fortreissenden Pathos seines grossen Gegners hat er freilich so gut wie nichts und überhaupt ist seine Rede, mit Quintilian zu sprechen, mehr Fleisch als Muskeln und, wenn in ihrer Schlichtheit vielleicht hie und da an die älteren Redner erinnernd, ihrem ganzen Charakter nach Produkt einer stilistisch verwildernden Zeit.

An Jahren etwas älter, gehört der aus dem uralten Geschlecht der Eteobutaden stammende ehrenwerte Lykurgos (408—325 v. Chr.), der vielgerühmte Leiter und Neuschöpfer des athenischen Finanzwesens, seiner politischen Wirksamkeit nach derselben Generation an. Freund und Gesinnungsgenosse des Demosthenes, aber weniger streitlustig als dieser, ein wohlhabender, musterhaft einfacher Mann, der seinen Sinn für die Kunst durch die endliche Fertigstellung des Dionysiostheaters (siehe Seite 303) und die Anlage anderer Bauten, sowie durch die Sorge für ein Musterexemplar der drei grossen Tragiker bethätigte, hatte er die ehrenwerte Liebhaberei, Vergehen gegen den Staat oder die Religion, die ihm bekannt wurden, unbarmherzig vor das Gericht zu ziehen. Ein derartiges Vergehen greift auch die allein von seinen fünfzehn Reden erhaltene, aus dem Jahre 333 v. Chr. stammende „Anklage gegen Leokrates" auf, der nach der Schlacht bei Chäronea fahnenflüchtig geworden war, sich aber später nicht gescheut hatte, nach Athen zurückzukehren. Mehr als Kunstrede denn als praktische Gerichtsrede von Interesse, verrät sie überall den feingebildeten Schüler des Platon und Isokrates, doch in der Mischung ungleichartiger Elemente den in einer Zeit sprachlichen Verfalls aufgewachsenen Stilisten.

Der gleichen Partei gehörte auch der als Redner wie als Mensch von Lykurgos sehr verschiedene ehrliche Hypereides an, ein Altersgenosse und Freund des Demosthenes bis zu dem Augenblick, da dieser sich durch die Annahme Harpalischer Gelder so stark blossgestellt hatte. Von jetzt an waren alle persönlichen Bande zwischen ihnen zerrissen, und Hypereides klagte seinen früheren Freund mit einer solchen Heftigkeit an, dass dieser wirklich verurteilt wurde. Er selbst war nun für kurze Zeit der einflussreichste Mann in Athen, bis ihm der unglückliche Ausgang des lamischen Kriegs Gefangennahme, qualvolle Leiden — Antipater liess dem verhassten Redner die Zunge aus dem Munde schneiden — und endlich als Erlösung den Tod brachte. Quintilians Ausspruch, Hypereides habe in kleinen Dingen grosses, in grossen kleines Talent gezeigt, scheint wenigstens in seinem ersten Teil mit gutem Grunde gethan zu sein. Denn in der That

war Hypereides so sehr Gourmand, dass man ihn jeden Morgen auf dem Markte sah, und so interessiert für öffentliche Schönheiten, dass er die Hetäre Phryne mit Erfolg verteidigte. Von seinen zweiundfünfzig Reden sind erst in den letzten Jahrzehnten eine vollständig und mehrere grössere Bruchstücke in Ägypten gefunden worden. Unter den letzteren befindet sich ein Stück aus der Grabrede, die Hypereides kurz vor seinem eigenen Tode den im lamischen Kriege Gefallenen gehalten hat, bemerkenswert durch die graziöse Haltung, den Reichtum an volkstümlichen Ausdrücken und überhaupt als halb offizielles Aktenstück; aber in der mangelnden Kraft der Sprache und der dem früheren Brauch völlig widerstrebenden Hervorhebung des Feldherrn ebenfalls ein Zeugnis für den Niedergang der hellenischen Redekunst.

Der Vollständigkeit halber sei der von den Alexandrinern in den Kanon aufgenommene Deinarchos wenigstens erwähnt, ein athenischer Metöke aus Korinth, der sich ebenfalls im Harpalischen Prozess gegen Demosthenes hören liess. Die darauf bezüglichen noch erhaltenen drei Reden bestätigen das Urteil der Grammatiker, dass der in seinem Ausdruck ungleich plumpere Redner mit den seither genannten nicht mehr auf eine Stufe gestellt werden kann.

Es versteht sich von selbst, dass ausser den seither ausführlicher Besprochenen sich damals noch gar manche rednerische Talente in Athen vernehmen liessen. Aber das Urteil der alexandrinischen Professoren hat sie nun einmal nicht für gleichwertig erklärt, und die Folge davon war, dass ihre Reden später nicht mehr abgeschrieben nnd so für uns rettungslos verloren gegangen sind. Wir finden darunter Männer der verschiedensten Partei- und Lebensstellungen: so den charakterlosen Mazedonisten Demades, dem eine packende volkstümliche Beredsamkeit nachgerühmt wird; den hochgebildeten Kallistratos, von dem noch Demosthenes im Vortrag zu lernen hatte; ferner dessen witzigen Parteigenossen Polyeuktos, seinen Neffen Demochares, sowie endlich den grundgelehrten Demetrios aus Phaleron, der als Anhänger Kassanders von Demetrios Poliorketes aus Athen vertrieben wurde und dann in Ägypten die Anregung zur Gründung der alexandrinischen Bibliothek gab; und andere. Als das Schwert

der Griechen stumpf zu werden anfing, kreuzten sie gern noch einmal die Klingen zum Wortgefecht. Aber mit dem lamischen Kriege hat auch das ein Ende. Das freie Wort ist von da an verstummt; und wo die Rede weiter gepflegt wird, dient sie als — Stilübung, und als Stilübung allein. Schon der oben genannte Demetrios von Phaleron behandelte sie so. Aber so weich er auch schrieb, wurde er doch von Hegesias aus Magnesia darin weit übertroffen, und die asianische Schule, welche in ihm ihr Haupt sah, setzte dessen schwülstig-manierierte Darstellung in erhöhtem Masse weiter fort. Mit ihr verglichen schrieben die späteren Attiker, so wenig sie sich im ganzen dem Zug der Zeit widersetzten, ausserordentlich einfach, während die Mitglieder der rhodischen Rednerschule, die vielleicht in der Absicht, dieselbe als Fortsetzung der attischen erscheinen zu lassen, den Aeschines ihren Stifter nannten, einen zwischen dem attischen und asianischen stehenden Stil pflegten. Ihr berühmtester Vertreter in späterer Zeit war Apollonios von Alabanda, genannt Molon, Ciceros Lehrer. Aber die Erschlaffung konnte weder durch Redeübungen noch durch die immer zahlreicher emporschiessenden Lehrbücher der Rhetorik gehoben werden. Auch in diesem Zweig war die Produktivität des hellenischen Geistes erloschen und das alexandrinische Zeitalter angebrochen.

31. Kapitel.

Griechenland im Zeitalter Alexanders d. Gr. Die mittlere und jüngere Komödie.

Seit der Wende des fünften zum vierten Jahrhundert befand sich Griechenland im grossen und ganzen in politischem und materiellem Verfall. Namentlich zeigt sich das bei dem Staat, welcher seither wie ein glänzender Stern in allen Bethätigungen des Mutes, der Vaterlandsliebe, des Geistes vorangeleuchtet hatte, bei Athen, das am Ende des peloponnesischen Krieges fast nur ein Schatten seiner früheren Grösse geworden war. Vor dem Krieg ein Komplex von mehreren hundert Quadratmeilen, geschützt durch eine elastische und energische Wehrkraft, mit einem durch die vielen verbündeten Städte und blühenden Kolonieen höchst ergiebigen Handelsverkehr, war er jetzt wieder fast auf den Umfang des einzigen Attika eingeschrumpft, der felsigen vierzig Quadratmeilen grossen Halbinsel, welche die mindestens eine halbe Million betragende Bevölkerung lange nicht mehr zu ernähren ausreichte. Zwar boten die herrlichen Marmorbrüche des Pentelikon, die ergiebigen Thongruben nahe bei der Stadt, die laurischen Silberwerke und endlich der durch die denkbar günstigste Seelage Athens immer noch sehr lebhafte

Handel nach dem Osten und dem Westen immer noch Gelegenheit etwas zu verdienen, und es wäre durchaus ungerechtfertigt, die Stadt, deren Äusseres abgesehen von den Staatsbauten übrigens noch recht bescheiden war, eine arme zu nennen; aber doch schlich zwischen den wohlhäbigen Gestalten viel drückende Armut herum, wie denn die im Jahr 322 v. Chr. abgehaltene Schätzung beweist, dass über die Hälfte der seitherigen athenischen Bürger damals noch nicht 1700 Mark Vermögen besass.

Die Erschlaffung, die den Niedergang des Staates herbeigeführt hatte, und die sich beispielsweise darin zeigt, dass die Athener seit dem unglücklichen Treffen bei Delion (424) es möglichst vermieden, ohne Hilfe von Bundesgenossen einem Gegner mit dem Schwert entgegenzutreten, dass die Disziplin ihrer Heere sich lockerte und endlich dass man sich von Staatswegen kaum mehr um die körperliche Ausbildung der jungen Bürger kümmerte, was naturgemäss einen Rückgang in der körperlichen Beschaffenheit der ganzen Bevölkerung zur Folge hatte — diese Erschlaffung machte sich auf materiellem Gebiete vielleicht noch mehr geltend. Der Athener wollte nicht mehr arbeiten und liess es fast gleichgültig geschehen, dass das Nichtbürgertum, Metöken und Sklaven, sich des Gewinnes freuten, welchen die nach und nach recht bedeutend gewordene Industrie nicht minder wie das Handwerk abwarfen. Nur als Fabrikherr liess er sich gelegentlich zu dem sonst niedrig geschätztem „Erwerb“ herbei, im übrigen war er sich zu gut dazu; und ausserdem mussten ja die Nichtbürger für ihre Person und für ihr Gewerbe eine nicht unbeträchtliche Steuer zahlen, deren Ertrag seit der von Perikles wohlüberlegt gemachten, aber doch verhängnisvollen Einrichtung der Soldzahlungen an die Bürger diesen selbst wieder unmittelbar zu Gute kam. Perikles hatte es ja damit wohlgemeint, dass er die ideale Gleichheit aller Bürger verwirklichen und alle gleichmässig am Staatsleben teilnehmen lassen wollte, und dies war nur durch Entschädigung der Ärmeren für die in den verschiedenartigsten Sitzungen ihrem Beruf verlorene Zeit möglich; aber ebenso gewiss ist, dass diese „bezahlte Politik“ die immer weniger zahlreich werdenden Bürger-Handwerker ihrer Arbeit entfremdete und in ihnen mit der Ein-

bildung, etwas zu sein, jene oft verhöhnte Geschwätzigkeit und Lust am Schlendern nährte, die dann wieder ein früher unbekanntes Wirtshausleben und einen erschreckenden Sittenverfall zur Folge hatte, ohne, wie Perikles doch wohl beabsichtigt hatte, dem Staat oder dem einzelnen zu nützen. Denn mochten die verschiedenartigen Ablohnungen, die dem zeitweiligen Mitglied des Rates täglich eine Drachme (ungefähr achtzig Pfennige), dem Geschworenen für jede Sitzung vier Obolen (ungefähr zweiundfünfzig Pfennige), ferner jedem Bürger für sein Erscheinen in der Volksversammlung, ja im Theater und bei allen möglichen Festlichkeiten eine Entschädigung (die sogenannten Theorika) boten, mit der Zeit für den Staat ganz gewaltig auflaufen, der Wohlstand der einzelnen Bürgerfamilie wurde dadurch nicht gehoben, da ja das Meiste, eben eingenommen, sofort wieder ausgegeben wurde; und der Gegensatz zwischen Armen und Reichen wurde fortwährend schärfer. Letztere zogen sich, als der mazedonische Eroberer Griechenland nur mehr zu einer verschwindend kleinen Provinz seines riesenhaften Reiches und damit eine selbständige Politik unmöglich gemacht hatte, auf ihre mit grossem Luxus erbauten Landhäuser zurück und liessen dort, im Schosse ihrer Familie und in der Sorge für die Mehrung des materiellen Besitzes, die stille aber mächtige Gewalt auf sich wirken, die das besiegte Asien jetzt zum zweiten Male über Hellas zu üben begann. Denn wenn es auch unzweifelhaft wahr ist, dass der Orient bei dieser ihm durch Alexander aufgezwungenen Berührung mit dem Hellenismus geistig der Empfangende und Gewinnende war, kann doch ebenso wenig geleugnet werden, dass er auf die Umgestaltung des hellenischen Geistes so gewaltig eingewirkt hat, wie kaum ein Faktor vorher. Diese Einwirkungen zeigten sich zunächst noch in mehr äusserlichen Dingen. An die Stelle des griechischen Vollbartes tritt nach Alexanders des Grossen persönlichem Beispiel wieder das glattrasierte Gesicht. Die orientalisch gemusterten Kleider, die in der klassischen Periode des Hellenentums einer wohlthuenden Einfarbigkeit gewichen waren, machen sich wieder geltend. In der Architektur geht der Sinn für den reinen Stil und schöne Grössenverhältnisse immer mehr verloren.

Nicht nur, dass die ernste dorische Säulenordnung völlig verschwindet, die ionische zurücktritt und dafür die zierliche, aber auch wie das damalige Griechentum minder kräftige korinthische herrscht: man versucht sich in Kombinationen der verschiedenen Stilarten an einem Gebäude — Versuche, auf welche das feste Stilgefühl einer früheren Generation nie verfallen wäre. Noch deutlicher aber als an dieser schillernden Stilisierung offenbart sich der hereinbrechende Einfluss des an absolutes Königsregiment und Riesenbauten gewöhnten Orients in der massigen Anlage der neuen Residenzen zu Pergamum, Alexandrien u. s. w. und der zur Aufnahme vieler Tausende bestimmten Theater, deren Pracht mit der Kläglichkeit der gleichzeitigen Poesie in einem wahrhaft schreienden Widerspruch steht. Früher hatte man in frommer Ehrfurcht dem Gotte ein stilistisch einheitliches Haus von bescheidener Grösse errichtet; jetzt war der absolute Herrscher der Gott auf Erden geworden, und für ihn war kein Palast gross und — oft! — geschmacklos genug. Dass nebenher namentlich in rein griechischen Gebieten echt klassische Werke geschaffen wurden, soll nicht geleugnet werden.

Fassen wir das Charakteristische dieses orientalischen Einflusses als eine Neigung zu unbeschränktem Realismus, so kam die Entwickelung der plastischen Kunst dieser neuen Strömung wahlverwandt entgegen. In der vorhergehenden Epoche hatte sich der Künstler an der Darstellung von Göttertypen bewährt und die Kunst damit eine durchaus ideale Richtung genommen. Jetzt wird der Mensch Hauptgegenstand des Bildners; und nicht nur der Idealmensch, sondern der einzelne Mensch. Das Porträt wird Mode. Der Ausdruck der älteren plastischen Werke war ruhig, geistig; jetzt bestrebte man sich, ihnen einen charakteristischen, ja leidenschaftlichen Ausdruck zu geben. Männliche Gefühle machen den schwärmerischen des Jünglings, den sehnsüchtigen des Weibes Platz; und wenn auch Skopas und Praxiteles in dieser Gattung Bewundernswertes geleistet haben, kann die Virtuosität ihres Meissels und die Feinheit ihrer Empfindung doch nicht ganz für die verloren gegangene Kraft entschädigen. Endlich ist es für die Zeit charakteristisch, dass mit Vorliebe nackte Körper gesehen

und gebildet wurden. Für die Hellenen war das Zeitalter Makarts hereingebrochen. Es ist daher auch kein Zufall, dass die Goldelfenbeinkunst so gut wie gar nicht mehr geübt wird und an Stelle des seither vorwiegenden Erzstandbildes die eine grössere Feinheit in der Ausarbeitung des einzelnen gestattende Marmorstatue tritt. Der grosse Stil des Phidias weicht dem zarten des Praxiteles und dem charakteristischen des Lysippos. Auf den Münzen erscheinen statt der Götter die Köpfe der jeweilig regierenden Fürsten. Statt der monumentalen Wandgemälde, im Auftrag einer Stadt zur Verherrlichung einer Ruhmesthat ihrer Mitbürger gemalt, tritt das von dem einzelnen bestellte Tafelbild, in dessen namentlich in bezug auf eine feinere Ausbildung der Farbe und des Perspektivischen vorschreitender Technik sich die weichere ionische (Zeuxis und Parrhasios) mit der eine charakteristische Zeichnung und ein ernsteres Kolorit aufweisenden sikyonischen Schule misst, bis der Rafael des Altertums, Apelles, von dem Alexander allein gemalt sein wollte, die Vorzüge beider Richtungen in sich vereinigt. Selbst die Keramik kann sich den neuen Einflüssen nicht entziehen. Zwar bleibt die Ausarbeitung roter Figuren auf schwarzem Grund die Regel; doch tritt zu dem Rot bald das Gelb und Weiss und die seither höchst einfache Verzierung enthält durch massenhafte Anwendung von Blumengewinden und phantastischen Figuren einen völlig veränderten Charakter.

Tritt uns nun schon im Leben jener Zeit und in den Werken der bildenden Künste ein neuer Geist entgegen, der sich einesteils in dem Streben nach dem Massenhaften, andernteils in dem immer stärker, ja bis zur völligen Ungebundenheit hervortretenden Subjektivismus, endlich in einem Verlassen der nationalhellenischen Richtung kundgibt, so wäre es ein Wunder, wenn wir denselben Spuren nicht auch in den litterarischen Erzeugnissen der damals schaffenden Hellenen begegnen würden. Zunächst offenbart die Philosophie jener Tage aufs deutlichste den politischen Verfall Griechenlands durch ihre bewusste und fortdauernde Abneigung, sich mit politischen, ja überhaupt mit öffentlichen Fragen zu befassen, während sie mit aller Wucht an die Aufgabe herantritt, dem einzelnen Menschen praktisch das zu geben, was die von Philosophen und

Dichtern angegriffene, von dem Sturme der Zeit fast hinweggefegte Religion ihm nicht mehr zu geben vermochte: den inneren Frieden, das Glück. So tritt die Philosophie, die seither mehr als ein tiefsinniges Spiel bevorzugter Geister betrachtet werden konnte, nunmehr geradezu an die Stelle der Religion, und weil man es ernst mit ihr nimmt, gewinnt sie auf das praktische Leben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss.

Unter den verschiedenen Richtungen nun, welche den philosophischen Subjektivismus grossgezogen, steht nach Würde und Bedeutung obenan der Stoizismus. Benannt nach der Stoa poikile, der bunten d. h. mit Gemälden geschmückten Säulenhalle zu Athen, in welcher ihr Stifter Zenon aus Kittion auf Cypern (c. 340—270 v. Chr.) der Überlieferung nach achtundfünfzig Jahre gelehrt haben soll, ein tüchtiger ernster Charakter, der den Ernst seiner Lehre in hohem Alter durch einen freiwilligen Tod besiegelte, wurde die Schule nach des Stifters Tod von dem edlen Kleanthes und nach diesem zunächst von Chrysippos weitergeführt, einem gewaltigen Menschen, der durch seine eingreifende Lehrthätigkeit und die Menge seiner Schriften (es werden ihm nicht weniger als siebenhundert und fünf zugeschrieben) nicht nur das Ansehen und die Lehre der Stoa in weitere Kreise trug, sondern auch unzweifelhaft das von Zenon erst begründete Lehrgebäude und System zum völligen Abschluss gebracht hat. Leider ist von allen diesen Schriften keine einzige mehr vollständig erhalten; doch gestattet es die Fülle der bei späteren griechischen und römischen Schriftstellern vorkommenden Notizen uns eine ziemlich klare Vorstellung von den Hauptlehren des Stoizismus zu machen. Wie ganz natürlich, fussen sie auf dem, was frühere, namentlich Sokrates und Aristoteles, und dann wieder Herakleitos aufgestellt haben. Unbefriedigt von der Volksreligion finden sie für ihr sittliches Leben einen festen Halt in der schon von Sokrates und den Cynikern geforderten Tugend. Aber während diese letzteren das Wissen verachten, erklären die Stoiker — damit auf Sokrates und namentlich auch Aristoteles zurückdeutend — wahre Sittlichkeit ohne wahre Erkenntnis für unmöglich. Diese wird durch Wahrnehmungen gefördert und ist gleichbedeutend mit einem der Natur,

d. h. der Vernunft entsprechenden Leben. So hat also nur das Vernunftgemässe Wert, die Tugend ist das einzige Gut, die Schlechtigkeit das einzige Übel. Da aber erfahrungsgemäss neben den vernünftigen Trieben im Menschen auch unvernünftige walten, ist das Leben des nach der Tugend Strebenden ein ewiger Kampf mit diesen, der erst mit der Erlangung der Tugend, und damit auch der völligen Leidenschaftslosigkeit, der Apathie, der Fähigkeit des nil admirari, ausgekämpft ist. Wer dies erreicht hat, ist der Weise; und da er im Besitz der Tugend ist, ist er glückselig, alles wissend, frei, auch von Vorurteilen, z. B. von dem, dass der Tod ein Übel sei; daher der Selbstmord nur ein Zeugnis seiner Freiheit. Zugleich steht der Weise allen Menschen gegenüber in dem gleichen Verhältnis; und da der Stoizismus in seinen Ansichten über Gott und die Welt, wie wir gleich sehen werden, sich völlig in den Bahnen des späteren Pantheismus bewegt, welcher Gott und die Welt gleichsetzt, ist dem Weisen auch jedes Wesen, jeder Mensch gleich lieb, weil gleich göttlich. Daraus ergiebt sich der bei einem von Hellenen aufgestellten philosophischen System zunächst so auffallende Kosmopolitismus der Stoa, der sich übrigens mit der durch Alexanders Eroberungen und die dadurch hervorgerufene ungeheure Bewegung der Bewohner der östlichen Mittelmeerländer und des westlichen Asiens wieder innerlich berührt.

In ihrer Physik, auf welche die Stoiker neben der Ethik ihre Aufmerksamkeit gerichtet haben, findet sich manches Eigentümliche. Da sie, wie wir vorhin angedeutet haben, die Erfahrung und damit die Erkenntnis auf Wahrnehmung (Sensualismus) zurückführten, schrieben sie ganz folgerichtig — im geraden Gegensatz zu Platon — nur den Körpern Wirklichkeit zu, sahen sich aber infolgedessen genötigt, auch die menschliche Seele, ja die Gottheit für Körper zu erklären. Trotz dieser entschieden materialistischen Auffassung unterschieden sie jedoch den an sich eigenschaftslosen Stoff von der ihn durchdringenden belebenden Kraft, die als Urkraft gedacht zugleich die Vernunft, die Gottheit ist, und unter deren Einfluss, ja aus der heraus — hier haben wir den Pantheismus in schönster Form! — die Welt entstanden ist. Diese wird nach Ablauf der gegenwärtigen Weltzeit durch einen Weltbrand

in einen feurigen Dunst verwandelt, aus dem dann eine übrigens bis in alle Einzelheiten der vorigen gleiche neue Welt entsteht. Das ist so von der Vorsehung bestimmt, die bei den Stoikern an Stelle der Götterwelt getreten ist. Diese wird von ihnen höchstens noch manchmal zu allegorischen Ausdeutungen benutzt. Die Kraft und Bedeutung des Stoizismus liegt aber unzweifelhaft in seiner Ethik, in seinem Hinweis auf die Tugend. Diese Seite sprach auch später die rauheren Römernaturen kräftig an, und die Erfolge des im zweiten Jahrhundert v. Chr. zu Rom hochgefeierten Panaitios, des Poseidonios aus Alexandrien und des um Christi Geburt dort lehrenden Athenodoros aus Tarsos wie das lebhafte Interesse, das ein Cicero und Horaz für die Stoa bethätigten, legen ebenso sehr dafür Zeugnis ab, dass der Stoizismus eine notwendige Kulturerscheinung war, wie das Beispiel des L. Annaeus Seneca dafür, dass in der Lehre dieser einsiedlerischen und manchmal etwas absonderlichen Weisen ein kostbarer Kern verborgen lag, eine Ahnung des kommenden Christentums.

Aber so gross die Bedeutung des Stoizismus in seiner Zeit auch angeschlagen werden mag, zu einer alle mit sich fortreissenden Kraft fehlte diesem immerhin einseitigen Lehrsystem ebensoviel wie dem von entgegengesetzter Seite demselben Ziel, der Glückseligkeit, zusteuernden und deshalb ebenfalls vorwiegend praktische Ethik treibenden Epikureismus. Ihr Stifter Epikuros, der als der Sohn des Atheners Neokles 342 oder 341 v. Chr. zu Samos geboren worden und, nachdem er sich mit den Lehren des Demokritos, Platon und Aristippos bekannt gemacht, zuerst in Kleinasien, dann seit 306 v. Chr. zu Athen als Lehrer der Weisheit auftrat und in seinem Garten eine Menge von Schülern und Schülerinnen zu engem Freundschaftsbund vereinigte, war, was zur Beseitung von Missverständnissen und namentlich zum Verständnis seiner Lustlehre ausdrücklich betont werden muss, ein Mann von musterhaften Sitten, wegen seiner Liebenswürdigkeit allgemein verehrt. Auch von seinen Lehrschriften sind nur Bruchstücke erhalten; doch sind die mittelbaren Quellen über ihn so zahlreich und namentlich bietet uns das noch erhaltene Lehrgedicht „De rerum natura“ des Römers Lucretius Carus (94—54

v. Chr.) so eingehende Aufschlüsse, dass wir auch über die Hauptlehren des Epikureismus völlig im klaren sind.

Epikur betont die praktische Seite der Philosophie vielleicht noch entschiedener als Zenon. Ausgehend von dem Aristippischen Gedanken, dass alle Menschen nach Lust streben, definiert er diese nicht als einzelnes Lustgefühl, sondern als die Glückseligkeit. Zu dieser kommt man aber allein durch die Tugend, indem man alles Widrige von sich fern hält und seine Begierden beschränkt. Ist also Epikurs Ideal durchaus nicht die sinnliche Lust, sondern, wie gesagt, eine höhere durch Tugend zu erwerbende Glückseligkeit, so leistet er auf der anderen Seite durch die Betonung der Gleichgültigkeit gegen alles der Ausbildung des Egoismus den grössten Vorschub. Daher hat der Staat theoretisch bei ihm nur insofern Wert, als seine geordneten Satzungen dem einzelnen die grösste Sicherheit bieten. Daraus ergiebt sich dann wieder bei dem gleichen Interesse aller für eine gesicherte Staatsordnung die auf den ersten Blick erstaunliche Wertschätzung der Freundschaft, für welche der Stifter der Schule selbst ein sehr lebhaftes Gefühl besessen haben soll. — Wie die ganze Welt dem Epikur streng genommen nur ein grosser Mechanismus ist, in dem sich der einzelne so gut als möglich einrichtet, ist auch seine Physik, namentlich seine Lehre von der Entstehung der Welt, durchaus mechanisch. Wie Demokritos nimmt auch er Atome an, lässt diese aber bei ihrem Fall durch den Weltraum (das Leere) ein wenig von der senkrechten Linie abweichen, dadurch aufeinanderstossen und die verschiedenen Welten hervorbringen. Auch die Seele besteht für ihn aus Atomen, die nach dem Tode des Individuums wieder auseinanderfliegen. Unsterblichkeit der Seele ist also für ihn ein leerer Wahn. Den von der griechischen Philosophie durchweg festgehaltenen Götterglauben dagegen greift er nicht an; nur erlaubt er sich, ihn in einer sehr eigentümlichen Weise zu stützen. Um unvergänglich und selig zu sein, meint Epikur, dürfen die Götter in keiner Weise mit dieser vergänglichen und unvollkommenen Welt in Berührung treten. Er lässt sie daher, ausgestattet mit feinen Lichtleibern, auf Zwischenwelten ein seliges, durch die Dinge dieser Welt ungetrübtes und in dieselben nie-

mals eingreifendes Dasein führen. Reden sie aber miteinander, so sprechen sie griechisch! Wir sehen, die Epikureer sind noch nicht zu dem Kosmopolitismus der Stoiker durchgedrungen. — Es wäre ein Unrecht gegen den Stifter der Sekte, wenn man die spätere Entartung derselben auf seine Rechnung setzen wollte; die „Schweine des Epikur", die ihr einziges Streben auf die Befriedigung der gemeinsten Sinnlichkeit setzten, waren ebenso sehr Karikatur wie die Philosophen im Bettlermantel, die in ihrem dem Stolz ihrer Worte so gar nicht entsprechenden Aufzug später der Spott der römischen Strassenjugend waren.

Es liegt nahe genug, dass in einer Zeit, in welcher alle Stützen des Glaubens, des Staates, der Gesellschaft wanken, von einem ernsten Mund auch das trostlose Wort ausgesprochen wird, dass wir von nichts etwas Genaues wissen können. Dieses Wort hat schon vor dem Hervortreten der stoischen und Epikureischen Schule der Eleer Pyrrhon ausgesprochen, der um 270 v. Chr. als neunzigjähriger Greis zu Athen gestorben ist. Der Begründer dieser skeptischen Richtung hat gar keine Schriften hinterlassen, wohl aber sein Hauptschüler, der wegen seines Spottgedichtes auf die übrige griechische Philosophie kurzweg der Sillograph genannte Timon, der es geradezu ausgesprochen hat, dass, da wir das wahre Wesen der Dinge nicht kennen, das einzig richtige Verhalten des Menschen Zurückhaltung des Urteils ist. Dem Weisen sind alle Dinge gleichgültig, und dadurch gewinnt er die Gemütsruhe, die mit der Glückseligkeit gleichbedeutend ist.

Von demselben Grundgedanken ging Arkesilaos aus Pitane in Aeolien (315—241 v. Chr.), der Stifter der sogenannten neueren Akademie, aus. Er bestritt, wie die Skeptiker, die Möglichkeit, durch die Sinne oder den Verstand etwas zu erkennen. Aber er blieb dabei nicht stehen, sondern verwendete eben dieses negative Resultat geschickt zur Begründung der Platonischen Ideenlehre. Leuchtet somit aus den Lehren der jüngeren Akademiker, unter welchen namentlich Arkesilaos' Nachfolger, der zu Rom grosses Aufsehen erregende Karneades von Bedeutung ist, wenigstens ein Stück des alten Idealismus hindurch, so blieb doch auch ihr Denkresultat, dass wir nichts wissen können,

trostlos und ihre daraus abgeleitete Forderung einer unbedingten Zurückhaltung des Urteils praktisch das Hemmnis jeder menschlichen Tugend. Es war daher nur ein wahres und vollständig zutreffendes Geständnis des Eklektikers Demonax (zweites Jahrhundert n. Chr.), dass die Philosophie das Gemüt nicht befriedigen könne, ein Geständnis, nach dem uns ebenso der rasche Sieg des Christentums wie der späte Versuch des Neuplatonismus, eine Philosophie für das Herz zu schaffen, erklärlich wird.

Mit der Entstehung der philosophischen Systeme von Platon an vollzog sich aber nebenher in aller Stille eine Scheidung der Angehörigen des hellenischen Volkes, von der man ein Jahrhundert vorher noch keine Ahnung gehabt hatte. Die Epen Homers, die Werke der grossen tragischen und komischen Dichter, der Elegiker und Dithyrambiker, die lieblichen Erzählungen Herodots waren Gemeingut der ganzen Nation gewesen. Wer die Schule besuchte, lernte dieselben Gedichte, wer ins Theater ging, sah dieselben Szenen wie sein minder begüterter Schulkamerad. Es gab für das Volk im grossen und ganzen keine Unterschiede des Wissens und der Bildung. Mit dem Auftreten der Sophisten und Philosophen wurde das anders. Während sich der Ärmere oder Unbegabtere jetzt, wie vordem alle, damit begnügte, beim Grammatisten notdürftig Lesen und Schreiben zu lernen, rüstete die Schule des Philosophen seinen Jünger während eines oft eine Reihe von Jahren dauernden Lehrganges mit einem Wissen aus, das sich an Tiefe und Vielseitigkeit so sehr über dem des einstigen Elementarschülers erhob, dass die beiden nunmehr von einer unüberbrückbaren Kluft getrennt wurden. Der Ungelehrte lebte in einer anderen geistigen Welt als der Gelehrte; und die in der Zeit Alexanders beginnende Errichtung von Lehrstühlen für einzelne, zunächst streng philosophische, Disziplinen wie die Zunahme der in den Verkehr kommenden Bücher und die Gründung von Staatsbibliotheken beförderten diese Scheidung und die Ausbildung der Fachwissenschaften nur noch mehr. In Ägypten vervollkommnet sich zu gleicher Zeit die Papierfabrikation, während man in Pergamum die Bearbeitung von Tierhaut zur Benutzung als Schreibmaterial (Pergament) als einträgliches Geheimnis hütet;

die schwarze Flüssigkeit (atramentum, Tinte) kömmt mehr und mehr in Gebrauch. Der schneller lebenden und schnell schreibenden Welt genügt die alte Schrift nicht mehr. Man erfindet — wie uns eine vor zwei Jahren zu Athen gefundene, wahrscheinlich aus der Zeit des Demosthenes stammende Inschrift belehrt — ein Kurzschriftsystem, in welchem Konsonanten durch Beifügung von Strichen oder Häkchen an angenommene Vokalzeichen angedeutet werden, ein sogenanntes „geometrisches" System also, das, mag es von den Stenographen unserer Tage im Vergleich zu ihrem „graphischen" wenig geschätzt werden, doch ein sehr merkwürdiges Zeugnis aus jenen Tagen bleibt.

Aber dieser vielseitigen Entwickelung aller die gelehrte Litteratur fördernden Faktoren gegenüber hat diese selbst, und noch mehr die schöne Litteratur, verhältnismässig nur sehr geringe Leistungen aufzuweisen. Es sind fast durchweg Epigonenwerke, die uns da begegnen, zwar oft Zeugnisse grosser ja staunenswerter Gelehrsamkeit, eindringenden Scharfsinns, aber ohne die Gedankengrösse, die Ursprünglichkeit und den künstlerischen Sinn, welcher die alten Meister auszeichnet, abgefasst. Die Form schwankt zwischen unnatürlicher Rhetorik und dürrem Kompendienstil.

Die Geschichtsschreibung steht, wie wir oben (S. 589) gesehen haben, fast ausschliesslich im Bann der Thaten des grossen Alexander. In der Geographie tritt Pytheas aus Massilia mit seinem interessanten Reisebericht, Nearchos mit der an seine Fahrt durch das indische Meer anknüpfenden Beschreibung desselben hervor; aber erst der alexandrische Bibliothekar Eratosthenes von Kyrene erhebt diesen neuen Wissenszweig zu einer Wissenschaft. Die Beredsamkeit ist in Athen mit den zehn Rednern so gut wie ausgestorben; und in den andern Staaten Griechenlands hatten ja die Verfassungen die wirklich freie Entwickelung der Redekunst unmöglich gemacht. Zum letzten Mal hebt diese einst so mächtige Kunst ihre Schwingen in den Tagen des ätolischen und achäischen Bundes; aber dann sinkt sie todesmatt nieder und die feine Diplomatie tritt an ihre Stelle. Das Epos ist ganz verstummt; die Lyrik treibt, namentlich in den leichteren Gattungen, noch einzelne anmutige Blüten, fällt aber in ihren grösseren Erzeugnissen

einer um so grösseren Geschmacklosigkeit oder unpoetischen Abstraktion anheim. Man sollte es nicht für möglich halten, dass das Griechentum jetzt seine einzige Freude daran findet, Gedichte in der Weise zu konstruieren, dass die einzelnen Zeilen zusammen die Form eines Altars, von Flügeln, Beilen u. s. w. zeigen — Geschmacklosigkeiten, die wir Deutsche aus den Zeiten eines Harsdörfer und Klay kennen und in denen damals Simmias und Dosiades gross waren. Diesen Spielereien gegenüber zeigt der Hymnus des Ariphron auf die Gesundheit, des Aristoteles auf die Tugend, des Kleanthes auf Zeus eine würdige und poetische Haltung, obwohl nicht zu leugnen ist, dass das Vordrängen der Abstraktion den Versuchen ihrer philosophischen Urheber gerade den unbeschreiblichen Schmelz raubt, mit dem die ältere phantasievolle, sinnenkräftige Poesie der Hellenen so wunderbar ausgestattet gewesen war.

Nur die Komödie bewährt noch Leben und Entwickelungsfähigkeit. Es ist freilich nicht mehr die alte Komödie, die uns jetzt entgegentritt, das tolle Scherzspiel, in dem Aristophanes die Verkehrtheiten seiner Zeit so unbarmherzig gegeisselt hatte. Die Zeit hatte sich gewaltig geändert. Die Zustände, an denen der Dichter der „Ritter" seinen Spott ausgelassen hatte, waren anderen gewichen. Athen machte jetzt gerade den furchtbaren Übergang von demokratischer Freiheit zum Verluste der Freiheit, von der Volksherrschaft zur Herrschaft einzelner Familien durch; und diesen Übergang spiegelt die zwischen 400—340 v. Chr. blühende sogenannte mittlere Komödie, im eigentlichsten Sinne nur Übergangsform vom alten politischen Possenspiel zu der neueren Familienkomödie, welche dann bis heute die neue geblieben ist, in völlig getreuer Weise wieder. Wie nach und nach in der Bürgerversammlung das freie Wort verstummt, so wagt nun auch die Komödie kaum mehr ein freies, fast nie mehr ein persönlich verletzendes Wort; der Chor erscheint, um die jetzt unzeitgemäss gewordene Parabase verkürzt, nur noch gelegentlich, ein harmloses Liedchen zu trällern. Da alle politischen Stoffe verpönt sind, greifen die Dichter entweder zu den komischen Gestalten der Mythologie, mit deren Vorführung schon Epicharmos so grossen Beifall ge-

funden, dem Odysseus, Polyphem u. s. w., oder sie üben litterarische Kritik, indem sie eine Sappho, einen Euripides, Sokrates, Platon auf die Bühne citieren und ihnen zur Ausschmückung der Handlung allerlei Liebeleien oder Sophistereien andichten, welche die späteren Grammatiker dann für bare Münze genommen und in allem Ernst der Nachwelt als wahre Geschichten überliefert haben; oder endlich sie greifen, schwankend zwischen dem ihnen versagten Staat und noch nicht geöffneten Haus, Strassengestalten auf, Gattungstypen, an deren Charakteristik sie dann eine Handlung fügen: Ärzte, Rhetoren, Sophisten, Fischhändler, Köche, Schmarotzer und Hetären, welche letzteren namentlich — ganz im Gegensatz zu der neuen Komödie, in der sie völlig salonfähig geworden sind — manches kräftige Wort zu hören bekommen. Da die damaligen Athener das Rätselraten als Sport trieben, mögen auch manche derartige Einzelheiten vorgekommen, gelegentlich auch Sprichwörter in der Weise, wie dies neuerdings von Alfred de Musset geschehen ist, geistvoll behandelt worden sein. Es spricht aus der Erwähnung der Hetären, mag aber hier besonders betont werden, dass die Frauen in der Komödie immer mehr Feld gewinnen; dass es nicht gerade die besten, sondern die raffiniertesten sind, erklärt uns die zunehmende Bedeutung der Intrigue. Die Masken hat die mittlere wie die neuere Komödie beibehalten; nur war man ängstlicher als früher darauf bedacht, namentlich als die mazedonischen Herren in Athen schalteten, Ähnlichkeiten, die gelegentlich gefährlich werden konnten, zu vermeiden.

Die berühmtesten Dichter der mittleren Komödie sind Antiphanes (407—333 v. Chr.) und Alexis. Ersterer, mit dem Beinamen „der Anmutige", ganz gewiss der Bedeutendere der beiden, entwickelte eine Fruchtbarkeit, wie kein dramatischer Dichter vor oder nach ihm; soll er doch weit über zweihundert Komödien verfasst haben. Wie vielseitig er darin war, beweisen uns die — allein erhaltenen — Titel einer Anzahl derselben, unter welchen „Die Putzmacherin", „Der Schafmeister", „Der Tuchwalker", „Der Puppenfabrikant", „Der Arzt", „Das Fischweib", „Die Kammerjungfer" vorkommen. Der nicht viel weniger fruchtbare Alexis war als junger Mensch mit seinen Eltern aus Thurii nach

Athen gekommen und hat durch sein dichterisches Vorbild und persönliche Unterweisung auf den bedeutendsten Vertreter der neueren Komödie, Menander, den die Überlieferung zu seinem Neffen macht, entschieden eingewirkt. Leider ist weder aus einem der über vierhundert Stücke dieser beiden noch aus irgend einer Komödie ihrer minder berühmten Nebenbuhler — die Alexandriner besassen etwa achthundert solcher Komödien — irgend eine einzige Szene vollständig erhalten, so dass wir über die Durchführung der Handlung nichts Bestimmtes sagen können. Doch darf eine wenn auch mässige Anwendung der Intrigue in diesen von Aristophanischen Derbheiten ganz freien, aber dafür mit dem Hautgout der Zweideutigkeiten gewürzten Bühnenstücken angenommen werden.

Mit dem Untergang der athenischen Freiheit, dem Zerfall der Sitten, dem Verlust jeglichen patriotischen Sinnes bei dem nun von mazedonischen Machthabern beherrschten Volk aber vollzog sich auch die Umwandlung der Komödie in das eigentliche Familienlustspiel. Wir sehen, die Ideenkreise werden immer enger. In der alten Komödie müssen Staat und Gesellschaft, in der mittleren muss das Volk der Gasse, in der neuen die Familie mit ihren Sorgen und Konflikten herhalten. Da aber die Familie auf die Ehe und diese auf die Liebe begründet ist, wird die Liebe nunmehr Hauptmotiv aller Theaterhandlungen. Aber es ist nicht die edle Liebe des gesetzten Mannes zum tugendhaften Weib, sondern die leichtsinnige Liebe des jungen Mannes zur Buhlerin oder, wie die Griechen beschönigend sagen, zur „Gefährtin" (Hetäre), die uns da vorgeführt wird. Wie im Leben, stellt sich dann auch auf der Bühne ein Konflikt des Vaters mit dem leichtsinnigen Sohne ein, der im Verlauf der Handlung entweder durch die Hilfe verschmitzter Sklaven oder eine wunderbare Entdeckung freundlich gelöst wird — jedenfalls ist nunmehr der Intrigue der grösste Spielraum vergönnt, und diese führt von selbst eine verschlungene Handlung mit sich. Dadurch, dass die Beziehungen zum Staats- und Volksleben fast völlig abgebrochen, dagegen nur Familienereignisse behandelt werden, entkleidet sich ferner diese neue Komödie ihres national-griechischen Charakters, gewinnt aber andrerseits an

allgemeiner Verständlichkeit und verrät also auch ihrerseits den durch die damalige Hellenenwelt gehenden kosmopolitischen Zug, den wir schon bei dem System der Stoiker begegnet sind. Endlich muss darauf hingewiesen werden, dass wir in diesem direkt auf die von Euripides eingeführte Familientragödie fussenden neuattischen Lustspiel nun diejenige Form desselben vor uns haben, welche mit verhältnismässig geringen Umwandlungen die bis heute gültige geblieben ist. Nur darf zu Gunsten der modernen Komödie, namentlich von Molière an, gesagt werden, dass sie im höheren Grade als ihr griechisches Vorbild Charakterkomödie geworden ist; während jene, in der Durchführung der immerhin noch mehr typischen als individuellen Charaktere zwar tüchtig, dem Zufall zu viel Raum gibt, wie die modernste der komischen Situation. Auch bei der Komödie heisst die Grundregel: Die Handlung aus den Charakteren, nicht umgekehrt; und dieser Regel schlagen ebenso die Dichter der neuattischen wie der neudeutschen Komödie ein Schnippchen.

Der eigentliche Meister der neueren Komödie, den der gelehrte Aristophanes von Byzanz allen Dichtern ausser Homer vorgezogen und Plutarch unbedenklich über Aristophanes gestellt hat, ist Menander von Athen (342—290 v. Chr.), der Sohn des in den chersonnesischen Streitigkeiten oftgenannten athenischen Feldherrn Diopeithes. Der vielversprechende Knabe hatte die berühmtesten Philosophen seiner Zeit, den Theophrastos und Epikuros, zu Lehrern, und wie sehr jeder dieser beiden in seiner Art auf den noch bildsamen Geist ihres Schülers eingewirkt, zeigt die feine an die Theophrastischen „Charaktere" erinnernde Zeichnung der Menandrischen Lustspielfiguren, wie andrerseits das persönliche Leben des schon mit zwanzig Jahren bekannt gewordenen, in seinem einundzwanzigsten preisgekrönten Dichters. Mit beispielloser Leichtigkeit und stilistischer Sicherheit hat derselbe während seines nicht sehr langen Lebens nicht weniger als hundertfünf Komödien gedichtet, merkwürdigerweise aber nur neun Siege davongetragen, daher er auch einmal an seinen öfter siegreichen, aber minder bedeutenden Nebenbuhler Philemon die unmutige Frage gerichtet haben soll, ob er nicht erröte, so viele Preise

davonzutragen? Epikureer in Gesinnung und Leben, hat Menander ebensoviel Sinn für Frauenschönheit wie für die Reize einer geschmackvollen Toilette besessen. In ersterer Beziehung machte namentlich sein Verhältnis zu einer der schönsten und geistvollsten Hetären jener Zeit, Glykera, viel Aufsehen, um derentwillen er sogar eine Einladung des Ptolemäus Lagi nach Alexandrien ausgeschlagen haben soll; in letzterer seine von Phädrus, dem Fabeldichter, erzählte erste Begegnung mit Demetrios Phalereos, dem damaligen Herrn von Athen. Als dieser von den Athenern empfangen wurde und unter den ihn Begrüssenden auch den von ihm nicht gekannten salbenduftenden, in langwallendem Kleid dahinschreitenden Dichter sah, soll er unwillig gefragt haben, wer denn der Weichling sei. Wie er aber den ihm aus seinen Werken längst lieben Namen vernommen, habe er, sofort umgestimmt, ihn freundlich begrüsst und sie seien bald vertraute Freunde geworden. Von einem Schwimmkrampf ergriffen, ertrank der in der Nähe seines Gutes beim Piräus badende lebenslustige Dichter in seinem zweiundfünfzigsten Lebensjahr 290 v. Chr.

Nach der Versicherung des bei der Eroberung von Konstantinopel flüchtigen Griechen Demetrios Chalkokondylas erklärt sich die eigentümliche Thatsache, dass wir weder von Menanders noch von eines seiner Zeitgenossen Lustspielen etwas besitzen, während doch von Aristophanes elf erhalten geblieben sind, daraus, dass die byzantinischen Priester und Mönche mit allen ausgesprochen erotischen Dichtungen des hellenischen Altertums so viel wie möglich tabula rasa gemacht und so auch die Lustspiele Menanders den Flammen überliefert hätten. Ausserdem hat aber ganz sicher ein harmloserer Grund zu ihrer Vernichtung beigetragen. Wie die Elegieen des Theognis und die Lustspiele des Epicharmos enthielten die Menandrischen Komödien eine Masse sogenannter schöner Stellen, Sprüche der Lebensklugheit und Moral, die man später eifrig auszog und über denen das eigentliche Stück vergessen worden ist. So haben wir denn auch von seinen Werken nur Bruchstücke: aber nicht nur, dass der römische Grammatiker Aelius Donatus uns den Inhalt von zweien derselben kurz angegeben hat, wir besitzen auch in mehreren Komödien des Plautus

und Terenz unzweifelhaft Bearbeitungen Menandrischer Lustspiele; und wenn sich auch die römischen Nacharbeiter, wie nachgewiesen ist, nicht immer streng an das einzelne Vorbild hielten, sondern, wenn es ihnen beliebte, Szenen aus anderen Lustspielen mit hineinflickten, so können wir uns doch von dem Charakter der neueren Komödie im allgemeinen einen klaren und gewiss auch zutreffenden Begriff machen.

Die gewöhnliche Verwickelung ist die, dass der junge Sohn eines reichen aber mit seinem Geld zurückhaltenden Vaters sich in eine Sklavin oder Hetäre verliebt und mit Hilfe eines listigen Sklaven dem Alten das Geld abschwindelt, um damit seine Schöne loszukaufen oder zu gewinnen. Dann findet es sich oft, dass die vermeintliche Sklavin Tochter freier Eltern ist, so dass der Sohn sie in aller Form heiraten kann. Als charakteristisch für diese Familienkomödie mag ferner angeführt werden, dass sie sich in der Regel im Innern eines Hauses oder auf einem Landgut oder, wenn je auf der Strasse, da abspielt, wo die Häuser der Beteiligten neben einander oder einander gegenüber stehen.

Der Inhalt des Lustspiels „Gespenst“ wird von Donat in der Hauptsache folgendermassen erzählt: Die Stiefmutter eines Jünglings hat vor ihrer Ehe mit dessen Vater einem Nachbar eine Tochter geboren, die dieser dann bei sich aufzog. Um mit ihrer Tochter unbemerkt zusammenkommen zu können, hatte sie eine Wand durchbrochen und den Raum wie eine Kapelle ausgestattet. Dort überrascht der Stiefsohn die Mutter mit ihrer Tochter, hält die Letztere anfangs für ein Gespenst, verliebt sich aber dann in sie und bekommt sie. Die in der Bearbeitung des Terenz erhaltenen „Brüder“ lassen es zweifelhaft, ob darunter ein älteres Brüderpaar, von denen der eine unverheiratet, der andere verheiratet und Vater zweier Söhne ist, oder diese beiden Söhne selbst zu verstehen sind, von denen der eine bei seinem Oheim Junggesell in der Stadt grossgeworden ist und sich dort alle guten und schlechten Eigenschaften der jeunesse dorée angeeignet hat, während der andere bei seinem Vater auf dem Lande in bäuerischer Einfachheit und Einfalt erzogen ist. Auf der Kollision dieser vier verschieden gearteten Charaktere beruht nun die ganze, sich in

sieben Akte teilende, höchst verwickelte und natürlich auch mit zwei Liebesabenteuern verwobene Handlung, die damit schliesst, dass der eine der Jünglinge eine Gattin, der andere eine — Hetäre bekommt. Ähnliche Motive weist der ebenfalls von Terenz bearbeitete „Eunuch" auf, überdies durch das Hervortreten der Hetären für den sittlichen Standpunkt der Zeit charakteristisch. Ebenso gehen der berühmte „Selbstquäler" und die noch heute aufführbare, von F. Mendelssohn feinsinnig übersetzte „Andria" desselben Dichters, wie die „Bacchides" des Plautus sicher, wahrscheinlich auch dessen „Epidikus" und die in Molières unsterblichem „Avare" auferstandene „Aulularia" auf Menander zurück.

Was uns bei den Fragmenten dieses griechischen Dichters überrascht, sind die vielen darin vorkommenden Humanitätsphrasen. Oder sollte hinter denselben wie hinter der auffallend günstigen Stellung, welche die Sklaven bei Menander haben, wirklich die Ahnung einer echten Humanität durchschimmern? — Eine bedeutende Rolle nehmen bei ihm die Frauen ein, wie denn der geistesverwandte Ovid schon bemerkt:

Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri;

Die Frauen machen in der That die Handlung seiner Stücke. Dabei bleibt aber noch, so fein Menander im einzelnen zu charakterisieren weiss, der Tyche ein grosser Spielraum; Schiffbruch, Rettung, zufällige Trennung der Geretteten, Ähnlichkeit von Zwillingsgeschwistern, Verkleidung, Wiederfinden und Verwechslung der Personen kommt fast in allen Stücken vor. Shakespeare hat in seinem „Was ihr wollt" und anderen Lustspielen etwas zu viel von diesen „sachlichen dii ex machina" entnommen.

Was endlich die Munterkeit in diesen Lustspielen betrifft, so ist dieselbe nicht übermässig gross. Über vielen Szenen liegt eine Art von Katzenjammerstimmung; über andern „tiefer Schmerz über die alternde, hoffnungslose Welt"; daher der Gedanke „Wen die Götter lieb haben, der stirbt jung" erklärlich wird. Menander ist eben der Dichter der poetischen und moralischen Décadence, und wenn wir seine glänzenden Eigenschaften, namentlich seinen

musterhaft klaren Stil auch gerne anerkennen wollen, so behält doch Klein Recht, wenn er sagt, Aristophanes schreibe wie ein Dichter, Menander wie ein Elegant.

Neben ihm hat der etwas ältere Philemon aus Soli oder Syrakus den grössten Ruhm, zeitweise sogar, wohl infolge des burlesken, an Kratinos' Art erinnernden, dem gemeinen Zuschauer verständlicheren Tons seiner Komödien, grösseren Beifall als selbst Menander gefunden. Auch seine Stücke, von denen ebenfalls nichts erhalten, sind in die römische Litteratur übergegangen, wie z. B. der Trinummus des Plautus eine Nachahmung von Philomons „Schatz" ist. Von seinem Leben ist so gut wie nichts bekannt; dagegen haben sich über seinen Tod zwei Legenden erhalten. Nach der einen wäre er vor Lachen über einen Feigen fressenden Esel gestorben; die andere berichtet poetischer, er habe im Traum neun Frauengestalten (die Musen) aus seinem Hause gehen sehen und auf seine Frage, warum sie ihn verliessen, den Bescheid erhalten, sie dürften ihm nicht mehr angehören. Am Morgen habe er seinem Sklaven das Gesicht erzählt, dann geschrieben und sich zur Ruhe gelegt und sei nicht mehr aufgewacht.

Unter der stattlichen Zahl der übrigen Komödiendichter scheinen sich ausserdem der muntere und spruchreiche Diphilos, ferner Apollodoros, Philippides und Poseidippos besonders hervorgethan zu haben.

Diese ganze Welt wäre für uns verschüttet, wenn sie nicht, wie wir ja schon erfahren haben, von den Römern gerettet worden wäre. Den ersten Schritt dazu hat um 240 v. Chr., also eben nach dem Ausklingen dieser Gattung, Livius Andronicus gethan; aber unendlich wichtiger war für die Erhaltung derselben die ein Menschenalter später anhebende Arbeit des Plautus und Terentius. Durch ihre Werke sind die Motive und Gestalten der griechischen Komödie Eigentum der ganzen romanischen und germanischen Welt geworden und kehren dann auch in hunderten von Dramen und Novellen Italiens, Frankreichs, Spaniens, Englands und Deutschlands wieder. Cervantes, Shakespeare, Molière, Holberg schöpfen aus dieser Vorratskammer; der renommierende Soldat, der ge-

riebene Bediente, der Liebhaber, die Liebhaberin, der betrogene Vater oder Vormund bleiben von da an bis jetzt stehende Lustspielfiguren. Aber dürfen wir uns auch seit Molière rühmen, das, was die Griechen nicht hatten, eine auf den Charakteren und dem notwendigen Zusammenhang der Handlung mit den Charakteren beruhende Komödie zu besitzen: die Athener haben diese Gattung erfunden und das soll ihnen unvergessen bleiben.

Die Komödie ist die letzte poetische That Athens. Von nun an tritt die Stadt in den Schatten, um als zeitweise noch angesehene Universität, später als Provinzialstadt ein bescheidenes Dasein zu fristen und von seiner Erinnerung zu leben, während vorübergehend ein an der Nilmündung emporsteigender Stern noch einmal die Welt mit dem Preis hellenischer Poesie und Gelehrsamkeit erfüllen sollte. Dieser Stern war Alexandria.

32. Kapitel.

Die Alexandriner.

Mit dem im Juni 323 v. Chr. zu Babylon erfolgten Tode des grossen Alexander war auch die Einheit seines Riesenreichs dahin. In seine Erbschaft teilten sich seine Generale. Sie begründeten eine Reihe von Teilreichen, deren Fürstenhöfe, glanzvoll durch hellenische Bildung, für die einzelnen Staaten neue Kulturmittelpunkte bildeten. Aber überschätzen darf man diese Residenzen nicht, weder in ihrer Bedeutung für die Nation, in deren Bereich sie lagen, noch in ihrer Wirksamkeit für Ausbreitung hellenischen Nationalgefühls. Die Masse der Ägypter, Syrer oder sonstigen Asiaten stand dem Geiste, der in Alexandrien, Antiochien oder Pergamum herrschte, im grossen und ganzen doch verständnislos gegenüber, und dem griechischen Nationalgedanken oder, sagen wir genauer, dem Gedanken an eine hellenische Reichseinheit, wie sie Alexander in sich verkörpert hatte, stemmten sich so viele Sonderinteressen der neuen Fürsten wie ihrer Unterthanen entgegen, dass schliesslich nur die freilich nun auch schon mit orientalischen Elementen durchsetzte hellenische Sprache das gemeinsame Besitztum (daher Κοινή) der verschiedenen hellenistischen Staaten bildete. Wie diese Sprache zeigen sich auch

die Künste teils unmittelbar beeinflusst durch den eigentümlichen Gang der Ereignisse, teils mittelbar beherrscht von dem halb müden, halb aufgeregten Zug der Zeit, der sich namentlich in wunderbaren Gegensätzen, hier in einem Streben nach dem Massenhaften, dort in der Vorliebe für das Kleine, ja das Kleinliche, eigentümlich genug offenbart.

Die Architektur steht nunmehr fast allein im Dienste der Fürsten, deren stark von dem Geiste des Orients angehauchter Geschmack sich vorwiegend in der Aufführung von Kolossalbauten befriedigt. Die Baumeister werden Beamte ihrer königlichen Herren, und damit schwindet die innere Freiheit ihrer Kunst. Die Plastik erfährt, namentlich zu Rhodos und Pergamum, eine ausserordentliche technische Ausbildung und offenbart sich in jetzt noch staunenswerten Werken, wie dem herrlichen Bilderschmuck des pergamenischen Altars, aber eben diese Betonung des Technischen fördert — von diesem Beispiel abgesehen — im Ganzen weniger den echten Künstler als den Virtuosen, dessen Phantasie und Meissel sich entweder in der Bildung von Kolossen oder in der Darstellung leidenschaftlichster Situationen bethätigt. Ein berühmtes Werk der ersten Richtung ist die von Chares geschaffene Riesenstatue des Sonnengottes zu Rhodos; von der letzteren zeugen noch jetzt die Laokoongruppe und der sogenannte Farnesische Stier wie einzelne Werke der vornehmlich die Kämpfe ihrer Könige Attalos und Eumenes mit hereinbrechenden Gallierscharen verherrlichenden pergamenischen Schule. Es gibt sich von selbst, dass bei zunehmender Neigung für die Darstellung der Affekte diese selbst immer naturalistischer wird; und diese Eigenschaft zeigen ebenso die zuletzt erwähnten plastischen Werke wie die wenigen noch erhaltenen Malereien; letztere freilich nach einer anderen Richtung hin. Hier wird das alltägliche Leben Gegenstand, das Genrebild Mode, gerade so wie in der Poesie das Epigramm und das Idyll. Die handwerksmässige Behandlung der Kunst lässt die Mosaikmalerei auf-, und ihren Hauptmeister Sosos sogar zu grossen Ehren kommen.

Der mit dem Zusammenbruch der hellenischen Freiheit schier auch zusammengebrochene und durch das Bekanntwerden mit orientalischen Gottheiten mehr zersetzte als gestärkte Glauben

raubt den Dichtern die Grundlage und Bedingung eines freudigen Schaffens. Sie glauben die Mythen nicht mehr, von denen sie singen sollen. Die Mythen sinken zu dankbaren Stoffen, die Götter zu Puppen herab, die man, je nach Bedarf, wie an Drähten herbeizieht, um sie ebenso, je nach Wunsch, wieder verschwinden zu lassen: eine ethisch wie poetisch verwerfliche Manier.

Der Realismus der Zeit hat aber auch seine guten Folgen gehabt; und namentlich war es die Wissenschaft, die aus ihm ihre besten Kräfte zog; die Wissenschaft, welche in dem gerade damals mächtig aufblühenden Alexandrien einen neuen Mittelpunkt gefunden hatte.

Die von dem jugendlichen Eroberer 332 v. Chr. an Stelle eines Dorfes gegründete und von Kleomenes aus Naukratis regelmässig gebaute Alexanderstadt an der kanobischen Nilmündung war nach den ersten blutigen Kämpfen auf des Reichsverwesers Perdikkas Anweisung mit der höchst wichtigen Satrapie Ägypten einem der bedeutendsten Generale des verstorbenen Königs, dem talentvollen Ptolemaeos Lagi I. aus der illyrischen Landschaft Eordäa zugefallen. Ein energischer Mann, verständiger Organisator und namentlich mit Klugheit darauf bedacht, das altägyptische Wesen sorgsam zu schonen, hatte sich der zugleich allen litterarischen Dingen verständnisvoll zugewandte Fürst, der auf Betreiben und unter dem fortwährenden Beirat des gelehrten Demetrios Phalereos das nachher noch ausführlicher zu betrachtende Museum begründete, seine Herrschaft in Ägypten rasch so fest gestellt, dass er nicht nur im Jahre 306 v. Chr. nach dem Vorgang des Antigonos den Königstitel annehmen, sondern auch zwanzig Jahre später, als ihn die Last des Alters drückte, ohne jeden Zwischenfall den Thron auf seinen Sohn Ptolemaeos II. Philadelphos vererben konnte.

Das bei dem Lagiden schon stark hervortretende Interesse für die Wissenschaft setzte sich bei dem Sohne, der selbst als Naturforscher dilettierte, verstärkt fort; und wenn auch dessen Sohn und Nachfolger, der 247 v. Chr. auf den Thron gelangte Ptolemaeos III. Euergetes, sich vorwiegend anderen Dingen zuwandte, so ersetzte dafür der Enkel, der schöngeistige Ptolemaeos IV. Philopator, was den Gelehrten und Dichtern in

der Umgebung seines Vaters an Verständnis und Belohnung etwa vorenthalten geblieben war. Wie in dem kleinen Weimar hat in dem viel grösseren Alexandrien der Sinn der Fürsten für alles Litterarische eine geistige Blüte hervorgezaubert, die, wie dort auf lange Zeit, auch in der raschaufblühenden Handelsstadt an der Nilmündung bis weit in die Tage der Römerherrschaft hinein angedauert hat. Aber bei aller Anerkennung, welche die Ptolemäer dafür verdienen, muss doch gesagt werden, dass die Gaben fürstlicher Huld nicht in dem Masse fruchtbringend geworden wären, wenn nicht andere Dinge dazu gekommen wären, welche den Genuss und die Verwertung eben dieser Gaben erst ermöglichten. Da war in erster Linie die ausserordentlich günstige Lage der Stadt an der Grenze dreier Weltteile, an der Mündung eines bedeutenden mit dem fruchtbarsten Hinterland versehenen Stromes von günstigstem Einfluss, eine Lage, welche Alexandrien in kurzer Zeit nicht nur zu einer der grössten, sondern auch zu einer der reichsten Städte der alten Welt gemacht und ihre Bewohner mit einem freieren Blicke ausgestattet hat, als er sonst bei den Bewohnern griechischer oder römischer Städte damals anzutreffen war. Ausserdem aber musste die Mischung dreier so verschiedener Rassen, wie der Ägypter, Griechen und Juden, welche den Hauptbestandteil der während der Blüte der Stadt etwa achthunderttausend Köpfe zählenden Bevölkerung ausmachten, einen geistigen Austausch und damit eine Regsamkeit und Vielseitigkeit fördern, wie diese ebenfalls bis dahin in keiner hellenischen Stadt, selbst Athen nicht ausgenommen, zu finden gewesen war. Wir sagen: in keiner hellenischen Stadt; denn trotz dieser Mischung blieb das hellenische Element auch hier in der Weise vorwiegend, dass es die Grundlage zu einer nunmehr universalen Bildung abgab. Mit der Verlegung des geistigen Schwerpunktes nach Osten beginnt der sogenannte Hellenismus, und trotz aller Anstrengungen der Attaliden ist eben Alexandrien über zweihundert Jahre lang dessen Mittelpunkt geblieben.

Die glänzende Stadt, in deren sich rechtwinklig kreuzenden Strassen sich also in bunter Mannigfaltigkeit Kaufmann und Gelehrter, Händler und Dichter, Schiffer und Schreiber, Lastträger

und Fremdenführer drängten, hatte ihren Schwerpunkt in demjenigen Teil der flachen Küste, wo die Landzunge Lochias in das Meer hinauslief. Hier lag der königliche Palast; nicht weit davon, den Kern der gewaltigen Häuservierecke bildend, das Quartier Brucheion mit den Palästen der Würdenträger und den Instituten, welchen Alexandrien vor allem seine litterarische Berühmtheit verdankt, der Bibliothek und dem Museum. Erstere, von Ptolemäos Lagi begründet und von seinen Sohn durch eine Zweiganstalt, das im Stadtteil Rhakotis belegene Serapeion, erweitert, wuchs durch die keine Kosten und keine Listen scheuende Sammelwut der drei ersten Könige rasch zu einem ganz gewaltigen Umfang, wie denn die Brucheionbibliothek 90000 einfache und 400000 vermischte Rollen (wahrscheinlich Doubletten), die Serapeionbibliothek 42800 Rollen enthalten haben soll, die in ihrer Gesamtheit nicht nur die griechische Litteratur fast vollständig darstellten, sondern auch eine nicht unbeträchtliche Menge jüdischer, ägyptischer und anderer Schriftwerke enthielten. Es konnte nicht lange dauern, bis die Verschiedenheit der Texte namentlich der eigentlichen Klassiker zur Aufstellung von Musterexemplaren aufforderte; und dies führte dann wiederum zur Anstellung gelehrter Bibliothekare. Der Erste der ersten sechs, Zenodotos aus Ephesos, begann das Riesenwerk der planmässigen Aufstellung, Katalogisierung und kritischen Redaktion der vorhandenen Bücherschätze; sein Nachfolger Kallimachos von Kyrene, namentlich durch die Erforschung der Lebensverhältnisse der Schriftsteller verdient und auch als Dichter hervorragend, erweiterte den Plan seines Vorgängers in bezug auf Katalogisierung durch Ausarbeitung eines, kurze Inhaltsangaben mit kritischen Bemerkungen verbindenden, sogenannten räsonnierenden Katalogs, der berühmten Πίνακες. Ihre Nachfolger Eratosthenes aus Kyrene, Apollonios aus Naukratis, Aristophanes von Byzantion und Aristarchos von Samothrake hatten das begonnene Werk nur fortzuführen und fanden daher noch Zeit genug, ihren Lieblingsstudien nachzugehen und auf anderen Gebieten Grosses zu leisten.

Die Ansammlung und Aufstellung einer so gewaltigen Bibliothek, wie sie an einem Punkte bis jetzt noch nicht vereinigt gewesen,

hat allein schon bei den im Altertum der Verbreitung litterarischer Werke sich bietenden Schwierigkeiten Alexandrien zu einem Mittelpunkt der Gelehrsamkeit gemacht; zugleich aber auch, beeinflusst durch örtliche Verhältnisse, auf die Art, wie man Bücher anfertigte, einen völlig umgestaltenden Einfluss ausgeübt. In der klassischen Zeit war Griffel und Wachstafel das Hauptschreibzeug gewesen, jetzt trat an dessen Stelle die — früher nur in bescheidenem Umfang gebrauchte — aus Schilfrohr zugeschnittene Feder und das (übrigens seit Psammetichs Tagen den Hellenen bekannte) aus neben- und übereinandergelegten, durch Klebstoff verbundenen und in Pressen geglätteten Zellgewebstreifen der in Unterägypten wachsenden Papyrusstaude gefertigte Papier. Dieser zu langen Streifen verbundene Stoff wurde dann an einem geglätteten Holzstab befestigt, und gestaltete sich, um diesen umgewickelt, zur Bücherrolle, in welche dann, in Abschnitten von gleicher Breite und Zeilenzahl, der Text mit aus Gummi und Russ gefertigter schwarzer Tinte eingeschrieben wurde. Die wünschenswerte Gleichmässigkeit und Schönheit dieser Niederschriften, deren nicht wenige aus entliehenen Exemplaren kopiert werden mussten, ernährte eine grosse Zahl von Berufsschreibern, die von jetzt ab einen in Alexandrien zahlreich vertretenen Stand bildeten. Als dann zur Zeit des Ptolemaeos Euergetes auch Eumenes von Pergamum eine Bibliothek gründete und der erstere, das Unternehmen zu verhindern, kleinlich genug war, die Ausfuhr von Papyrus zu verbieten, ward dort die Not Mutter einer ebenfalls folgereichen Erfindung. Man griff die uralte aber wenig benutzte und vervollkommnete Art, geschorene Tierhäute zu beschreiben, wieder auf, glättete diese durch Abreiben mit Bimssteinen, bleichte sie und erhielt so das nach der Hauptstadt des Reichs benannte noch dauerhaftere Pergament, dessen aufeinander gelegte, dann auf der einen Seite aufgeschnittene, auf der anderen zusammengeheftete Streifen die Grundform unserer Bücher geworden sind.

Mit der Bibliothek zu Alexandria nun stand in unmittelbarer Verbindung das grosse durch königliche Schenkungen ins Leben gerufene Institut, das, zugleich Hotel, Akademie und Universität,

alle hierher berufenen Gelehrten in der Form einer unter dem Schutz der Musen stehenden und daher Museion genannten Gemeinschaft vereinigte. Über die Verfassung dieser in ihrer Art ganz neuen, später von Konstantin dem Grossen in Byzanz aufgenommenen und in unseren „Akademieen der Wissenschaften" zum Teil nachgeahmten Einrichtung fehlen die Einzelheiten; doch ist überliefert, dass der erste — wohl älteste — der hier in fürstlichen Gemächern wohnenden Gelehrten bei bestimmten Festlichkeiten als Oberpriester der Musen fungierte, dass die gesamte Genossenschaft, über deren Zahl nichts feststeht, auf Institutskosten in einem von hohen Säulen getragenen Speisesaal zusammen speiste und dass alle Mitglieder nicht nur steuerfrei waren, sondern ausserdem noch einen jährlichen Ehrensold aus der königlichen Kasse bezogen. Für das Material zu ihren wissenschaftlichen Arbeiten war ausreichend gesorgt. Nicht nur, dass ihnen die gewaltige Bibliothek zu vollständig freier Benutzung zur Verfügung stand; für die Mediziner waren besondere chirurgische Anstalten da, die Naturforscher versah eine von Ptolemaeos II. gegründete Menagerie und ein botanischer Garten, in dem u. a. Akklimatisationsversuche gemacht wurden, mit dem nötigen Material; für die Astronomen endlich wurden ebenfalls Einrichtungen getroffen und Werkzeuge angeschafft, so vollkommen als man sie damals hatte, um Himmelsbeobachtungen anstellen zu können. Für alle diese leiblichen und geistigen Wohlthaten übernahmen die Akademiker nur die Verpflichtung, sich bei den offiziellen wahrscheinlich regelmässig zur Erörterung wissenschaftlicher Fragen abgehaltenen Sitzungen abwechselnd mit Vorträgen zu beteiligen und ausserdem einem weiteren Kreise von Zuhörern fortlaufende Vorlesungen über bestimmte Gegenstände zu halten. Gewannen letztere nach und nach bei dem sich immer mehr vergrösserndem Kreis der nach Alexandrien eilenden Studenten eine immer grössere Bedeutung, so scheinen dagegen die ersteren, die von dem Stifter der Akademie wohl in der optimistischen Meinung angeordnet waren, dass er durch sie die Wissenschaft ganz besonders fördere, öfter zum Tummelplatz eitler Spiegelfechtereien oder — bei der durchaus nicht mangelnden Eitelkeit der gelehrten Herrn — gehässiger Meinungs-

äusserungen geworden zu sein. Oder was soll man dazu sagen, dass die „Leuchten der Wissenschaft“ sich Stunden, ja vielleicht Tage lang mit der unfruchtbaren Frage beschäftigten, welchen Mädchennamen Achilleus während seines Aufenthaltes auf Skyros getragen; oder dass sie um kleiner Meinungsverschiedenheiten willen sich mit den kleinlichsten Intriguen gegenseitig das Leben verbitterten? Trotz alledem aber muss daran festgehalten werden, dass die Alexandriner der Nachwelt ein ungeheures gelehrtes Material überliefert haben, dessen Erhaltung wenigstens ihr unbestrittenes Verdienst ist.

Das Kulturgesetz, dass auf grosse Epochen der Kunst solche der Wissenschaft folgen, bewährt auch in der griechischen Litteraturgeschichte seine Richtigkeit. Das Zeitalter der Alexandriner ist diese Epoche der Wissenschaft. Die Sonne der Poesie ist versunken, und was noch von ihr bemerkbar wird, gleicht dem blässeren Lichte des Mondes, das ja erborgtes Sonnenlicht ist. Es lebt keine gewaltige, ursprüngliche Kraft mehr in diesen Epigonen. Zwar haben sie sich — und auch das ist im Gegensatz zu der früheren einseitigen Entwickelung bestimmter Dichtungsarten für die Zeit des Universalismus charakteristisch — auf allen Gebieten der Dichtkunst versucht, aber nur eine hervorragende Leistung aufzuweisen: das Idyll des Theokritos, dessen schon zu seiner Zeit grosser Erfolg sich einfach daraus erklärt, dass seine Dichtung mit der Treibhauspoesie seiner Zeitgenossen verglichen naturwüchsig war. Die vorwiegende Pflege des Epigramms bezeichnet den kleinlichen Zug der Zeit schlagender als alle ausführlichen Auseinandersetzungen. Dagegen muss man den alexandrischen Dichtern durchweg Geschmack im Formellen, Eleganz und Glätte der Sprache und ein tieferes Naturgefühl zuerkennen, als es ihre poetischen Vorfahren durchschnittlich besessen.

Ihr Hauptstolz sind die exakten Wissenschaften. Mathematik, Astronomie, Geographie sind erst von ihnen methodisch begründet worden. Auf anderen Gebieten haben sie aufklärend und ergänzend gearbeitet, ohne produktive Kraft zu zeigen. Auffallend gering dagegen sind ihre Leistungen in den drei grossen Prosagattungen, deren Entwickelung wir in den vorhergehenden Abschnitten

verfolgt haben: der Geschichtschreibung, Philosophie, Beredsamkeit. Natürlich. Die despotisch regierten Diadochenstaaten gestatteten weder eine freie Aussprache der ersteren noch der letzteren, und für Philosophie hatten diese auf andere Gegenstände gerichteten Gelehrten meist weder Zeit noch Sinn. Was von Geschichtswerken zu Tage tritt, steht entweder noch unter dem Banne der gewaltigen Züge Alexanders oder wird beeinflusst durch das riesige Fortschreiten der Republik am Tiber und die Grossthaten ihrer Heere. Auch hier schwindet bei den Griechen das Nationale: sie schreiben fremde Geschichte. Zwar war noch der 356 v. Chr. geborene und um 260 v. Chr. gestorbene Timaeos, der zuerst in seiner schwülstigen und nicht immer zuverlässigen Geschichte Siziliens bis zu den punischen Kriegen die Olympiadenrechnung durchgeführt hatte, Sizilier, und schrieb also über seine Heimat; aber der eigentliche Meister der Geschichtsschreibnng in dieser Epoche, Polybios, die übrigens auch lokal von Alexandrien völlig losgetrennt ist, geht ganz im Römertum auf. Als Sohn des bekannten achäischen Bundesfeldherrn Lykortas 204 v. Chr. zu Megalopolis geboren, war er im Jahr 166 als einer der tausend Achäergeisseln nach Rom gekommen, und hatte dort wegen seiner feinen Bildung nicht nur in den ersten Familien Zutritt erhalten, sondern sich die Zuneigung des genialen jüngeren Scipio in dem Masse erworben, dass derselbe ihn aufforderte, ihn bei seinen militärischen Zügen zu begleiten. Hatte er in Rom selbst Gelegenheit gefunden, das Staatsleben der Römer aufs gründlichste kennen zu lernen, so bot sich ihm nun die beste Gelegenheit, im Generalstab des ersten Feldherrn seiner Zeit die Ereignisse mitzuerleben, welche die Weltherrschaft Roms herbeigeführt haben. Seine Beobachtungen leiteten ihn zu der Überzeugung, dass die Römer durch ihre politischen und militärischen Tugenden zur Weltherrschaft bestimmt seien, und diese Überzeugung suchte er nun praktisch in steter wohlwollender Vermittelung zwischen seinem Vaterland und Rom zu bethätigen wie theoretisch in seiner die Ereignisse vom Beginn der punischen Kriege bis zur Einnahme von Karthago und Korinth umfassenden „Geschichte“, von deren vierzig Büchern übrigens nur fünf vollständig erhalten sind, darzuthun. Streng sachlich, wahrheitsgetreu

und Ereignis aus Ereignis ableitend, erscheint so Polybios den rhetorisierenden Schreibern gegenüber als ein echt pragmatischer, im eigentlichen Sinne wissenschaftlicher Historiker, dessen kunstloser, wenn auch nicht immer gleicher Stil uns zuerst und vielleicht am Vollkommensten ein Bild der von da an herrschenden Κοινή διάλεκτος, der durch fremdartige Elemente in Wortschatz und Satzbau bereits stark veränderten griechischen Sprache bietet. Seine „Geschichte des numantinischen Krieges" ist ganz verloren gegangen.

Trotz der in Alexandrien und anderen Städten blühenden Rhetorenschulen hat die Beredsamkeit jener Zeit aus begreiflichen, vorhin angedeuteten Gründen weder einzelne hervorragende Leistungen noch eine weitere organische Entwickelung aufzuweisen, und ebenso begnügten sich philosophisch angelegte Geister mit der Annahme oder dem Ausbau der Epikureischen oder stoischen Lehren, wobei nicht zu leugnen ist, dass letztere noch jetzt manchen grossen Charakter ausgebildet haben. Der eigentliche produktive Trieb in der griechischen Philosophie ist abgestorben. Dagegen haben sich verschiedene Disziplinen, die seither nur als untergeordnete Teile der Philosophie betrachtet worden waren, nach und nach und zum Teil erst im alexandrinischen Zeitalter zu selbständigen Zweigen der Wissenschaft entwickelt. So die von Platon und Aristoteles in Angriff genommene Politik, deren Theorie freilich nicht unter den Ptolemäern selbst, sondern erst später freier behandelt werden konnte, als deren Zweige aber die Lehre vom Krieg, die Taktik, die Waffenkunde in einer Reihe tüchtiger Werke behandelt wurde. Einen ganz bedeutenden Aufschwung nahm ferner die schon von den Ioniern und Pythagoräern und später von Platon eifrig gepflegte Mathematik, vor allem in der um 300 v. Chr. zu Alexandrien begründeten mathematischen Schule des glänzenden Eukleides, der nicht nur einen Ptolemaeos I. unter seinen Schülern sah, sondern, was wichtiger, die bis heute gültige Grundlage der ganzen späteren Mathematik gelegt hat. In seinem Hauptwerk, den berühmten „Elementen", finden sich alle die Lehrsätze der Planimetrie, Stereometrie und Zahlenkunde vor, welche noch jetzt den eisernen Bestand aller Lehrbücher der betreffenden Disziplinen bilden. Neben ihm haben sich Apollonios

von Perge, der „grosse Geometer“, von dem noch eine „Lehre von den Kegelschnitten“ teils im Original teils in arabischer Übersetzung erhalten ist, sowie der vielseitige, als Dichter wie als Gelehrter hervorragende Eratosthenes, den sie, weil er zwar in keiner Wissenschaft den ersten, in allen aber den zweiten Platz einnehme, Βῆτα nannten, als Begründer der mathematischen Geographie verdienten Ruhm erworben — nicht zu vergessen des Begründers der Lehre von der Kreismessung, der die bekannte π zuerst berechnet hat, des bei der Einnahme von Syrakus durch die Römer (212 v. Chr.) schnöde gemordeten Mechanikers Archimedes. Von den Fortschritten in der Astronomie zeugen die Erfolge eines Aristarchos von Samos, der im Jahr 279 v. Chr. zum erstenmal das Solstitium beobachtete und die Bewegung der Erde um die Sonne behauptete, sowie des Hipparchos, der das Sonnenjahr auf 365 Tage, 5 Stunden, 55 Minuten, 12 Sekunden berechnete; von denjenigen in der Mechanik die berühmten Namen des Ktesibios und Heron (Heronsball). Die Medizin, die seit den Tagen des Hippokrates nicht viel weiter gekommen war, nahm hier, begünstigt durch die erwähnten Kliniken und Versuchsstationen, einen ungeheuren Aufschwung und machte Alexandrien bis tief in die Kaiserzeit hinein zum griechischen Salerno. Gegenüber der geistlos werdenden Empirie der Asklepiaden traten hier namentlich Herophilos von Chalkedon und Erisistratos von Julis mit der damals neuen sehr vernünftigen Lehre von der in der Natur selbst liegenden Heilkraft (δύναμις) auf und begründeten somit die sogenannte „Dynamische Schule“ der Medizin.

Endlich verdankt der Gründung der Bibliothek eine Wissenschaft ihre Erweiterung, Vertiefung und eigentliche Begründung, deren erste Anfänge in die Zeit der ersten Sophisten hinaufreichen, die Philologie, wie wir jetzt sagen, die Grammatik, wie man sie damals bezeichnete, d. h. die „methodische“ Beschäftigung mit Form und Inhalt der vorhandenen nationalen Schriftwerke. Dass eine derartige Arbeit schon damals heilsam, ja nötig war, geht daraus hervor, dass z. B. Pindar den damals Lebenden ebenso unverständlich zu werden begann, wie uns die Litteraturwerke vor Luther

oder den Franzosen die Fabliaux ihrer älteren Epiker. Ferner schlichen sich in die Tragiker, trotz dem von Lykurgos veranstalteten offiziellen Exemplar, Einfälle von Abschreibern, Regisseuren und Schauspielern ein, die, auf den augenblicklichen Erfolg berechnet, den ursprünglichen Charakter der Werke nach und nach ganz zu verwischen drohten. Es versteht sich von selbst, dass bei Dichtungen, für die kein Musterexemplar die Kontrolle abgab, die Gefahr noch viel grösser war. Und immerhin waren diese noch durch ihr Versmass, durch die feste geschlossene Form, in der kein Wort von seiner Stelle gerückt, höchstens ein Vers ein- oder ausgeschaltet werden konnte, vor Veränderungen mehr geschützt als die hunderte von Prosawerken, in deren Text eine spätere Hand nach Belieben kleinere oder grössere Zusätze einschmuggeln konnte, ohne sofort der Fälschung geziehen werden zu können. Es handelte sich also jetzt in erster Linie um Erhaltung der klassischen Schriften für die Zukunft und dann, wie zuerst Aristoteles erkannt und durch seine Forschungen über die Sprache (in der „Rhetorik" und Poetik") oder die Geschichte einzelner Litteraturgattungen (in der „Poetik") angebahnt hat, um Ausnutzung dieses gewaltigen Materials für die Wissenschaft. Nach beiden Richtungen hin haben die Alexandriner eine sehr bedeutende Thätigkeit entfaltet und nicht nur eine verhältnismässig korrekte Erhaltung und — grossenteils in den sogenannten Scholien, d. h. Randbemerkungen niedergelegte — Erklärung der jetzt in einem Kanon (classis) zusammengestellten Musterschriftsteller, der sogenannte Klassiker, gesichert, sondern auch in einer Fülle von Einzelschriften die verschiedenen Unterabteilungen der philosophischen Wissenschaft, wie Kritik, Exegese, Grammatik, Lexikographie, Metrik und Realien, erst eigentlich begründet. Aus der Masse von Namen heben wir nur den des ausgezeichneten Aristophanes von Byzanz, des Vervollständigers der Πίνακες und Begründers der Lexikographie, des berühmten Homerkritikers Aristarchos von Samothrake, welcher den eben erwähnten Kanon aufgestellt haben soll und dessen Name für das ganze spätere Altertum in Hinsicht auf strenge, methodische Kritik sprichwörtlich geblieben ist (s. Hor. Ep. II, 3, 450), und endlich

des verdienten pergamenischen Gelehrten Krates von Mallos hervor.

Haben sich die Alexandriner demnach auf dem Gebiete der Wissenschaft unbestreitbare und zum Teil dauernde Verdienste erworben, so fällt dagegen die Antwort bei der Frage nach ihrer poetischen Bedeutung viel ungünstiger aus. Zwar müsste man, wenn man die Menge der Dichtwerke und die Vielseitigkeit der Dichter als Massstab nehmen wollte, eine hohe Blüte der Poesie in jener Zeit annehmen; aber wenn man die vorhandenen Dichtungen auf ihren Wert untersucht, findet sich nur einiges Talentvolle, Geniales gar nicht darunter vor. Das Epos behauptet in dieser dem epischen Gesange so ungünstigen Periode immer noch ein gewisses Übergewicht. Das ewige Vorbild Homer, aus dem man nicht ohne Geschick Worte und Wendungen entnimmt, die kyklischen Dichter, denen man Einzelheiten der Behandlung ablauscht, geben dem Epigonen, der seine Vorbilder fleissig studiert, so viel an Mache mit, dass auch dem mittelmässig Begabten gelegentlich noch ein anständiger Sang gelingt. So dem Apollonios von Alexandrien, der selbständig genug war, seinem immer auf kleinere Dichtungsgattungen hinweisenden, in ertötendem Regelwerk seine Lust findenden Lehrer, dem Bibliothekar und Elegiker Kallimachos, mit dem Versuch eines grossangelegten Epos, der „Argonautika", entgegenzutreten, und als er in seiner Heimat nach der Vorlesung seines Werkes nur Hohn und Tadel fand, nach Rhodos auszuwandern, daher er in der Regel Apollonius Rhodius genannt wird. Aber so glücklich der Griff, so dankbar der eine stattliche Reihe von abenteuernden Helden zulassende und in der Verflechtung der Liebe eines Weibes zu dem Führer der Expedition echt romantische Stoff an sich sein und so geschickt er von dem Dichter erzählt sein mag, ein echtes Epos sind diese vier Bücher Argonautika doch nicht. Nicht nur dass dem in alexandrinischen Anschauungen grossgewordenen Dichter der Blick für das Eigentümliche des heroischen Zeitalters vollständig abgeht, er weiss auch nicht zu gruppieren und erzählt phantasielos die Ereignisse der Sage in streng nüchterner, durch keine Episode verschönter Eintönigkeit. Höher stand wahrscheinlich das nur in

wenigen Bruchstücken erhaltene Gedicht vom zweiten messenischen Krieg („Messeniaka“), in welchem Rhianos aus Bena auf Kreta die vielen über den Nationalhelden Aristomenes verbreiteten Sagen zusammenfasste, damit der Begründer des ethnographischen Epos, das neben den poetisch wertvollen Sagen über einzelne Helden auch die gelehrte Überlieferung über Herkunft, Wanderung, älteste Einrichtungen u. s. w. eines Volkes mit in seinen Bereich zog. Es war das eine gefährliche Schwenkung nach der Seite der Wissenschaft hin, die für die echte Epik geradezu vernichtend werden musste, als man sich anschickte, wissenschaftliche Stoffe in epischen Massen abzuhandeln und damit stillschweigend zugab, dass man für das Wesen der Poesie und für den inneren Zusammenhang der Form mit dem Inhalt kein Verständnis mehr besitze. Oder kann man es anders bezeichnen, wenn jetzt der heroische Hexameter Homers der Behandlung astronomischer oder medizinischer Fragen dienen musste? Der bedeutendste Vertreter dieser gelehrten Epik ist Aratos von Soloi, persönlich ein liebenswürdiger, feinsinniger Mann, der in seinem Φαινόμενα καὶ Διοσημεῖα den Sternhimmel und die Wetterzeichen behandelte, übrigens in poetischem Geiste, einfach klarer und gewandter Darstellung und fliessender Sprache, die Bewunderung nicht nur eines Cicero, der ihn übersetzte, eines Vergilius und Ovidius, die ihn zu ihren „Georgica“ und „Fasti“ benutzten, sondern der ganzen römischen Welt, der seine Aussprüche Orakel waren. Gegen ihn tritt der unter Attalus III. in Pergamum weilende Arzt Nikander aus Kolophon bedeutend zurück, der über Gifte (Alexipharmaka“) und Bisse giftiger Tiere („Theriaka“) durchaus gelehrt, aber eben deshalb höchst unpoetisch gehandelt hat. Als Fortsetzung dieser Art von Epik kann das früher erwähnte Gedicht des Oppianos über Hundedressur (s. S. 582), die Weltbeschreibung des Dionysios Periegetes u. a. betrachtet werden. Es ist für den nüchternen, seinem innersten Wesen nach unpoetischen Sinn der Römer charakteristisch, dass gerade diese Epik bei ihnen besonders freundliche Aufnahme und eifrige Nachahmung gefunden hat.

Mit den zuletzt skizzierten Dichtungen schliesst das Epos der Alexandriner im engeren Sinne ab. Aber es wäre verfehlt, die

letzte Nachblüte desselben in den ersten Jahrhunderten nach Chr. von dieser Betrachtung auszuschliessen. Sind doch die meisten Dichter derselben nicht nur Kinder desselben Nillandes, sondern auch ihrem Geiste, ihrer Abhängigkeit von Homer und den Kyklikern nach, in ihrem Streben nach Sauberkeit und Eleganz der Form, in ihrem mehr und mehr hervortretenden Natursinne bei offenbarem Mangel einer eigentlichen plastischen Darstellungsgabe echte Alexandriner. Wie das heisse Oberägypten, in welchem der charakteristischste Vertreter dieser Richtung geboren, ist diese selbst von einem heissen Hauche durchweht, einer Leidenschaftlichkeit, die sich mit Vorliebe in den wilder Bewegung vollen, durch die Züge Alexanders nach Asien und speziell Indien nunmehr gewissermassen lokal fixierten Zügen des Weingottes Dionysos wohl fühlt und daher zunächst diese zum Stoffe ihrer Darstellung wählt. Andere Mythen sind natürlich nicht ausgeschlossen, und der zeitlich frühste dieser Dichter, der wahrscheinlich um 400 n. Chr. lebende Quintus Calaber, wie er nach dem Land, in dem eine Handschrift seiner „Posthomerica“ gefunden wurde, oder Quintus Smyrnaeus, wie er nach seiner mutmasslichen Heimat heisst, hat sich sogar wieder, wie Arktinos, direkt an die Ilias angeschlossen. Sein Epos beginnt mit der Ankunft der schönen Amazonenkönigin Penthesilea vor Troja, die alsbald von Achilleus getötet wird, berichtet dann ferner von den letzten Kämpfen und dem Tod dieses Gewaltigen, dem Streit um seine Waffen, der Herbeiholung des Neoptolemos und Philoktetes, dem Bau des hölzernen Rosses und der List, durch die es gegen Laokoons Einrede in die Stadt gezogen wird, schildert die Gräuelszenen bei der Einnahme derselben und schliesst mit dem Bericht von der Rückkehr der Achäer. Alles das wird uns einfach und klar, wenn auch mit hie und da zu stark vortretender Neigung für das Grässliche erzählt. Bewusster Homeride, lebt und webt der Dichter in der Sprache Homers, ohne die Veränderungen verdecken zu können, die seit der Verbreitung der Homerischen Gedichte in dem Sprachschatz des hellenischen Volkes vor sich gegangen waren. Aber es geht ihm ebenso das schöne Mass, wie die Naivetät und sogar das Kompositionsgeschick seines grossen

Vorbildes ab. Die Gleichnisse nehmen bei ihm einen zu grossen Raum ein, wie ja die schwachen Nachahmer gewöhnlich dem Fehler verfallen, dass die aus dem, was bei ihren Vorbildern Nebenwerk, die Hauptsache machen wollen; die Götter, bei Homer noch wirkliche Gestalten, sind bei Quintus Schemen; von einem Helden, ja von einer einheitlichen Handlung des Gedichtes ist nicht die Rede. Jeder der vierzehn Gesänge bildet ein Gedicht für sich. Aber ein Verdienst bleibt dem bescheidenen Manne, der wahrscheinlich nicht zu den „Gelehrten" seiner Zeit gezählt hat: das Verständnis für die einzige Grösse Homers und das, wenn auch nur teilweise mit Erfolg gekrönte, Streben, nur dessen Nachahmer sein zu wollen.

Eine ganz andere Physiognomie zeigt sein wohl etwas jüngerer Zeitgenosse Nonnos von Panopolis in Oberägypten, ein Feuerkopf voll brausenden Ungestümes und einer riesenhaften Phantasie, der er in seinem achtundvierzig Bücher umfassenden Jugendwerk, den die Siege, Wunderthaten und Gefahren des Bacchischen Zuges auf seiner Wanderung von Indien nach Europa schildernden „Dionysiaka" gründlich die Zügel hat schiessen lassen, ohne sie später in der nach seiner Bekehrung zum Christentum geschriebenen „Metaphrase des Evangeliums Johannis" ganz hemmen zu können. Als Poet hat sich Nonnos von dem ersten zum zweiten Werke wenig verändert, und die „Metaphrase" macht, wie Bernhardy fein bemerkt, den Eindruck eines tönenden Erzes, das von der Dionysosfeier her nachklingt. Die eigentümliche Phantasie des Dichters gibt seinen Werken eine ganz eigenartige charakteristische Farbe; aber zu einer inneren Einheit hat es auch dieser hochbegabte Geist nicht gebracht. Willkürlich in Sprache und Bild, erscheint er auf der anderen Seite pedantisch streng im Bau des Hexameters, kleinlich im Gebrauch bestimmter Partikeln, und weist so auch seinerseits auf den nun schon klaffenden Zwiespalt hin, an dem ebenso die altgriechische wie seither jede blühende Poesie zu Grunde gegangen ist.

Nur eine wahrhaft liebliche Blüte hat sich aus jenen Zeiten bis auf uns erhalten, bescheidener in Anlage und Umfang als die oben erwähnten Dichtungen des Nonnos, wahrer und inniger als das kleine Gedicht des Kolluthos vom Raub der Helena:

des Musaeos Erzählung von „Hero und Leander“. So verschieden die verschiedenen Beurteiler im einzelnen über dieses von einem Schüler des Nonnos wahrscheinlich im fünften, spätestens zu Anfang des sechsten Jahrhunderts n. Chr. geschriebene Gedicht urteilen mögen, darin sind sie doch alle einig, dass „diese letzte Rose aus dem hinwelkenden Dichtergarten Griechenlands“, wie Köehly es sinnig nennt, wegen der eigentümlichen Vermischung des antiken und modernen Elementes plastischer Darstellung und gemütvoller Auffassung sowie wegen der Schönheit der sanfthingleitenden Hexameter und nicht zuletzt wegen seines trotz der Einfachheit echtpoetischen Stoffes auch jetzt noch nicht nur unseren Verstand beschäftigt, sondern, was mehr ist, unser Herz gewinnt. Musaeos hat die wohl lange vor seiner Zeit in Griechenland verbreitete Sage von den beiden Liebenden am Hellespont gewiss nur wenig umgearbeitet. Zwei wunderschöne Menschenkinder, so erzählt er, der feurige Jüngling Leander von Abydos und die von ihren reichen Eltern dem Dienst der Kypris bestimmte und daher in einem Turm am Meeresstrand einsam hausende holde Hero von Sestos sehen einander bei dem grossen Feste, das die Bewohner dieser Stadt alljährlich der Liebesgöttin feiern. Leander offenbart der verschämt Zuhörenden im Schutze des Tempels seine heisse Liebe und gewinnt ihr Herz. Da aber die Einwilligung ihrer Eltern nicht zu hoffen ist, verabreden die Liebenden nächtliche Zusammenkünfte im Turm, zu welchen der kräftige Leander über den Hellespont herüberschwimmt. Eine von Hero aufgesteckte Fackel zeigt ihm den Weg. So geniessen sie einige Wochen lang heimlich des süssesten Glückes. Aber bei einem Wintersturm, der auch die rettende Fackel auslöscht, ertrinkt der kühne Schwimmer, worauf sich Hero, zu deren Füssen die Leiche des Geliebten angetrieben wird, durch einen Sprung ins Meer ebenfalls den Tod gibt.

Es ist schon von anderen darauf hingewiesen worden, mit welcher Sinnigkeit der Dichter seine Erzählung mit der rauschenden Festfreude der zum Kyprisfeste versammelten Menge beginnen und mit dem Tode der beiden Liebenden schliessen lässt. Dort hundertfältiges jauchzendes Leben, hier zwei blasse Tote; dort Tag, hier Nacht;

dort Frühling, hier Wintersturm. Gerade dieser echt moderne sentimentale Zug der Verknüpfung des Menschenlebens mit der Natur hat dem Dichter auch später unter Deutschen, Franzosen und Engländern zahlreiche Nachahmer erweckt, unter denen Schiller sich mit seinem Gedicht „Hero und Leander“ streng an sein Vorbild hält, während Grillparzer, der Absicht des modernen Dramas entsprechend, in seine reizende Dichtung von „Des Meeres und der Liebe Wellen“ Konflikte und Intriguen verwebt, von denen das Original keine Andeutung enthält. Übrigens scheint auch das durch ganz Deutschland und Skandinavien verbreitete Lied von den zwei Königskindern auf dieselbe Sage zurückzugehen.

Was dieser kleinen Dichtung endlich noch einen ganz besonderen Reiz verleiht, ist die von Rhode aufgedeckte Thatsache, dass sie eine der wenigen uns erhaltenen Brücken von der alten Liebessage der Griechen zu dem spätgriechischen Roman bildet, dessen Entwickelung wir im Schlusskapitel zu skizzieren gedenken.

Eine stärkere Pflege als das Epos hat bei den Alexandrinern die Lyrik in ihren verschiedensten Unterarten gefunden. War es das Bewusstsein, dass man nichts Grosses mehr schaffen könne oder die naive Vorliebe für lyrische Tändeleien, welche eine ungeheure Produktion auf diesem Gebiete hervorgerufen hat? Wir glauben: Beides. Denn wenn auch die Versenkung in kleine Herzenserlebnisse im Geiste der Zeit lag, so hat doch unstreitig das klare Wort des angesehenen Bibliothekars Kallimachos (um 250 v. Chr.), dass es jetzt mit der heroischen Poesie aus sei und der moderne Dichter sich mit der sorgfältigen Ausarbeitung kleinerer Gedichtgattungen bescheiden müsse — ein poetisches Gesetz, das ihn zu seinem früheren Freund und Schüler Apollonios in einen unausgleichbaren Widerstreit brachte — die Thätigkeit seiner dichtenden Zeitgenossen sehr merklich beeinflusst. Was uns aus jener Zeit erhalten ist, sind vorwiegend Elegieen, Hymnen, Jamben, Epigramme, kurz kleinere Dichtungen; aber in diesen kleinen Formen haben die Alexandriner noch recht Beachtenswertes geleistet. Namentlich blühte die teils der Wissenschaft dienende, teils zum Ausdruck persönlicher Stimmungen verwandte Elegie noch einmal kräftig auf und gab die Vorbilder, nach denen die Römer Catullus

und Propertius ihre Nachahmungen schufen und deren Ton selbst in den Goetheschen Dichtungen noch leise nachklingt. Auch hier war der gelehrte Kallimachos Meister und seine Elegie „Kydippe“ viel gerühmt. Aber der vielseitige Mann begnügte sich damit nicht. Er schrieb auch kleine Epen mit engumgrenzter Handlung, gab in den vier Büchern seiner Αἴτια (Ursachen) eine von späteren Dichtern vortrefflich zu verwertende Sammlung hellenischer Altertümer und Sagen, überragte seine Zeitgenossen in seinen zwar kühlen, aber glatt polierten Hymnen und versuchte sich endlich auch auf dem Gebiet, auf welchem Archilochos bis dahin unerreichter Meister geblieben war, auf dem der Jamben, zwar mit mehr Geschmack als sein unflätiger, in einem neuerfundenen Versmass dichtende Nebenbuhler Sotades, aber hier doch auch ohne nachhaltige Wirkung. Dagegen scheint ihm manches Epigramm gelungen zu sein. Diese von Simonides zuerst zur Geltung gebrachte Dichtungsart, eine Elegie im kleinen, hatte ihren ursprünglichen objektiven Charakter mit der Zeit fast ganz verloren und wurde nun mehr und mehr als kurze geistreiche Form für die Mitteilung eines witzigen Gedankens oder einer aus dem Seelenleben stammenden Erfahrung benutzt, ohne dass die von uns geforderte „Pointe“ damals als unerlässliche Bedingung gefordert worden wäre. Das Epigramm war bei den Alexandrinern Modesache. Wer irgendwie seiner Liebe oder seinem Hass, seinem Kunstsinn oder Witz zur Aussprache verhelfen wollte, bediente sich dieser graziösen, einem treffenden Gedankenausdruck geradezu entgegenkommenden und durch die Übung so vieler Generationen zur höchsten Eleganz und Sauberkeit gebrachten Form. Tausende dieser kleinen flatternden Witzworte sind uns verloren gegangen, aber auch hunderte erhalten worden, von denen manche wenig Geist, aber um so mehr Lüsternheit, andere dagegen auch eine feinsinnige Dichternatur verraten, fast alle aber formell reizend gefasst sind. Neben Kallimachos werden aus der Blütezeit Alexandriens der berühmte Theokritos, sein Freund Nikias aus Milet und seine etwas jüngeren Zeitgenossen Bion und Moschos als Dichter von Epigrammen genannt. Während sie aber diese Miniaturgattung, das echte Nebenbild der zu gleicher Zeit aufblühenden Stein-

schneidekunst und Genremalerei, nur vorübergehend handhabten, beschränkte sich Leonidas von Tarent vollständig auf dieselbe und brachte es so zu einer Meisterschaft, die namentlich bei Epigrammen zu Weihgeschenken und auf Tote unerreicht gewesen sein soll. Wir geben als Probe seinen von schönem Natursinn zeugenden

Dank des Wanderers.

Kühlender Quell, der herab aus felsiger Spalte zu Thal fliesst,
Gruss dir und deinen im Bild prangenden Nymphchen zugleich,
Auch der Schlucht um den Quell und vielen so reizenden Plätzchen,
Welche das Wasser — das euch, Nymphen, geweihte — bespült,
Gruss von Aristoteles! nehmt von ihm zum Geschenke das Horn an,
Das er im Durste, vorbeipilgernd, gefüllt und geleert. (Mähly.)

Aber nicht genug mit dieser Beschränkung: bald hatte jedes einzelne Feld des epigrammatischen Gebietes seinen besonderen Pflüger, und dazu gesellte sich eine zusehends wachsende Neigung für das Rhetorische, welche schliesslich der naiven Aussprache eines Gedankens keinen Raum mehr gönnte und in der grössten Geziertheit den Gipfel der Kunst erblickte. Der namhafteste dieser späteren Epigrammatiker ist wohl Antipater von Sidon (erstes Jahrhundert v. Chr.), ein grosser Verskünstler und Improvisator, dessen Distichen auf Ibykos' Tod (vgl. S. 171) uns Deutsche als Quelle von Schillers „Kranichen des Ibykos“ besonders anheimeln mögen.

Ibykos' Tod.

Räuber erschlugen dich einst, o Ibykos, als du vom Schiff aus
Ein von menschlicher Spur ödes Gestade betratst;
Aber ein Kranichschwarm flog über dir, den du, in Qualen
Ringend, noch anriefst, dir Zeuge des Todes zu sein.
Nicht in die Luft verhallte dein Ruf, denn kraft der Erinnys
Gab ihr Schwirren zuletzt Zeugnis und rächte den Mord
Dort auf Sisyphos' Flur. Recht ward dir, gierige Bande,
Denn warum bebtest du nicht vor der Unsterblichen Zorn?
(Mähly.)

Dagegen scheint der Ruf des seiner Zeit übermässig gefeierten, von Cicero im Jahre 62 v. Chr. verteidigten Archias unverdient gewesen zu sein.

Der bedeutendste Epigrammatiker des letzten Jahrhunderts v. Chr. endlich, Meleagros aus Gadara, der in sinnlichen aber feinausgearbeiteten Gedichten seine geliebte Heliodora besang und in einem seiner Zeit viel gerühmten sogenannten Frühlingsidyll die schildernde Poesie ins Leben gerufen hat, steht völlig unter dem Einfluss der Rhetorik und Worttändelei seiner Zeit. Aber sein glücklicher Gedanke, die schönsten Perlen oder, bei seinem Bilde zu bleiben, die duftigsten Blüten dieser Gattung von Archilochos an bis auf seine Zeit zu einem Kranze, einer Anthologie, zusammenzubinden, hat uns doch manches schöne Gedichtchen derselben erhalten, wenn auch seine Sammlung in ihrer ursprünglichen Anlage verloren gegangen ist. Die spätere „Anthologie", von der im nächsten Abschnitt noch für einen Augenblick die Rede sein wird, hat nämlich einen grossen Teil derselben in sich aufgenommen; und hier finden sich auch die einhundertachtundzwanzig Epigramme Meleagers, aus denen wir zwei an Heliodora gerichtete und das erwähnte Frühlingsidyll hier beifügen.

Flechten will ich Levkoy'n, und die weiche Narzisse zugleich mit
 Myrten flechten, und auch lächelnde Lilien dabei:
Süssen Krokos flechten, daneben flechten die Purpur-
 Hyazinth' und der liebäugelnden Rosen Gemisch;
Dass mir die Balsamlocken des wallenden Haars um die Schläfe
 Heliodorens mit viel Blumen bestreue der Kranz. (Regis.)

Thränen zum Hades hinab, in den Erdschoss, spend' ich dir, teure
 Heliodora, als Pfand, welches der Liebe verblieb,
Thränen des bittersten Harms; ihr Tau, der den Hügel befeuchtet,
 Zeugt von der sehnenden Brust, zeugt von dem zarten Gefühl.
Schmerzlich, ja schmerzlich beweint dich, du auch noch im Tode Geliebte,
 Dein Meleager. Umsonst! Hades verschliesst sich der Gunst!
Weh! weh! wonniges Blümchen! wo bist du? Es pflückte der Tod dich,
 Pflückte dich; Duft und Schmelz schwand im erstickenden Staub.
Höre denn du mein Flehn, Allnährerin Erde, und schliesse
 Zärtlich, als Mutter, ans Herz sie, die der Thränen so wert. (Mähly.)

Auf den Frühling.

Wenn sich der stürmische Winter vom Himmelsraume verzogen,
Lacht in farbiger Pracht das Blumengefilde des Lenzes,
Schmückt sich der bräunliche Rücken der Erde mit sprossenden Gräsern.
Strauch und Baum prangt wieder im grünenden Blättergewande,
Wiesen erglänzen im Schmelz des perlenden Taues, womit sie
Gastlich der Morgen getränkt, ihn schlürfen die Kelche der Rosen.
Hoch in der Waldtrift schallt es vom fröhlichen Ton der Schalmeien,
Und es ergötzt sich der Hirt an dem Anblick glänzender Zicklein.
Schon beim lockenden Hauche des Zephyr sieht man die Schiffe
Über den Rücken des Meers mit schwellenden Segeln dahinziehn.
Schon glänzt schwärmenden Scharen, dem Weingott Bakchos zu Ehren,
Rings um das Haar ein Kranz von den Trauben des blühenden Epheus.
Kunstvoll warten und emsig die wiedergeborenen Bienen
Ihres willkommenen Werkes, und über den Waben gelagert
Träufeln sie goldenen Saft in unzählige wächserne Zellen.
Ringsum singen und zwitschern die Scharen befiederter Sänger,
Über die Flut die Möven, am Balken des Daches die Schwalben,
Schwäne den Fluss entlang, im Schatten des Hains Philomele. —
Wenn's an den Bäumen nun sprosst und die Erde mit Blumen sich kleidet,
Wenn die Hirten schalmei'n vor Lust an den wolligen Heerden,
Segler das Meer durchfurchen und Bakchos im Reigen daherschwärmt,
Vögel so wonniglich singen und Bienen so fleissig sich regen,
Sollte der Sänger allein nicht singen und jubeln in Lenzlust? (Mähly.)

Ausser diesen epigrammatischen Perlen von nicht immer gleichem Werte verdanken wir aber den Alexandrinern auch das Vermächtnis einer Gedichtgattung, die, damals erst in die Kunstpoesie hineingehoben, der glänzendste Ruhmestitel jener Zeit werden sollte, das Idyll. Entstanden, wie man wohl sagen darf, aus einer vielleicht unbewussten Reaktion gegen die studierte Gelehrsamkeit und Kunst der Zeit, die sich namentlich in einer, oft ganz unbegründeten, Heranziehung mythologischer Bilder und Andeutungen nicht genug tun konnte, der spontane Ausdruck eines durchbrechenden Gefühls für Natur und Natürlichkeit, ist es in der Hand eines talentvollen Dichters in der That zu einer höchst erfreulichen Erscheinung emporgewachsen. Nicht dass Theokritos diese bukolische Dichtung erst erfunden hätte: sie bestand Jahrhunderte lang vor ihm. Aber er hat ihr einen bestimmten Charakter, eine künstlerische Gestalt gegeben und sie dadurch erst in die Litteratur eingeführt. Die

Heimat der nach Stoff, Gehalt und Form mit den Anschauungen und Bräuchen der Hirten zusammenhängenden und daher sogenannten bukolischen Dichtung war auf griechischem Gebiet Arkadien, Lakonien und vor allem das weidenreiche Sizilien, und es scheint so, als ob dort schon in sehr früher Zeit Sagen von Hirtenheroen verbreitet und namentlich auch poetische Turniere der ursprünglichsten Art veranstaltet worden seien. Thema war ein Loblied der Musen, Kampfpreis ein Lamm oder Zicklein. Die glaubwürdige Überlieferung, dass Stesichoros den Tod des schönen Hirten Daphnis in einem seiner grossen Chorlieder besungen, beweist nur die Popularität derartiger Stoffe. Aber weder er noch Philoxenos, der zuerst von der Liebe des Kyklopen Polyphemos zu der schönen Nymphe Galathea sang, noch der witzige Sophron, der in seinen Mimen ganz gewiss auch gelegentlich Hirten auftreten liess, haben das Idyll salonfähig gemacht. Dies ist, wie gesagt, erst durch Theokritos geschehen, indem er die kleinen Ereignisse des Volks- und namentlich des Hirtenlebens in volkstümlicher, durch Dialekt, Refrain, Assonanz und Reim an ältere vorhandene Lieder erinnernder Form charaktervoll und zugleich anmutig dargestellt hat.

Theokritos, des Praxagoras und der Philina Sohn, ist höchstwahrscheinlich um 295 v. Chr. zu Syrakus geboren und scheint seine frühe Jugend in nicht glänzenden Verhältnissen auf Sizilien verlebt zu haben. Später finden wir ihn auf der Insel Kos, wohin ihn Verwandte gezogen haben mögen, als Mitglied eines erlauchten Kreises, dem die edelsten Männer der Stadt, unter andern der als Dichter und Grammatiker hochangesehene Philetas und der ebenfalls vielgenannte Asklepiades angehörten. Beide wurden seine Lehrer oder beeinflussten wenigstens seine dichterischen Arbeiten; der edle Aratos (S. 701) und der damals wohl seinen medizinischen Studien auf der alten Asklepiosinsel obliegende Milesier Nikias zählten zu seinen Freunden. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt, in den wir wohl den Abschluss seiner poetischen Ausbildung legen dürfen, suchte der junge Dichter sich dem auf Kos geborenen Ptolemaeos Philadelphos zu nähern und siedelte deshalb nach Alexandrien über. Wie viel Anerkennung er dort

gefunden, wissen wir nicht; doch scheint es ihm nicht gelungen zu sein, eine dauernde Stellung in Alexandrien zu finden; denn 265 v. Chr. sehen wir ihn wieder in Sizilien, auch hier bemüht, die Aufmerksamkeit des Fürsten Hieron auf sich zu lenken, doch wahrscheinlich mit nicht günstigerem Erfolge als in Ägypten. Über sein späteres Leben fehlen jegliche Nachrichten.

Unter dem Namen dieses vielleicht nicht sehr charaktervollen, aber liebenswürdigen, feinen und anmutigen Dichters ist uns nun eine, dreissig Idyllen, zweiundzwanzig Epigramme und das Bruchstück eines Lobgedichts auf die ägyptische Königin Berenike enthaltende Gedichtsammlung erhalten in welcher übrigens die Echtheit einiger Nummern angezweifelt wird. Uns interessieren vor allem seine Idyllen (εἰδύλλια), poetische Bildchen von sparsamem Umfang und ohne Verwickelung, Genrebilder, wie wir sagen würden, ohne den einschränkenden Sinn, den wir Neueren mit dem Begriff des Idylls verbinden. Diese Idyllen schöpfen ihre Stoffe wohl zum grössten Teil aus dem Leben und den Sitten der Hirten, daher sie denn auch nach der vornehmsten Art derselben, den Rinderhirten (βουκόλοι), bukolische Idyllen genannt werden; doch versenkt sich der Dichter mit gleicher Liebe in die Geschäfte und Gedanken des Fischers oder der schwatzhaften neugierigen Bürgersfrau und weiss diese mit ebenso lebensvoller Charakteristik zu schildern wie jene. Könnte man so dem Stoffe nach bei Theokrit von bukolischen und nicht bukolischen Idyllen reden, so fordert die teils echt dramatische, teils vorwiegend lyrische oder epische Fassung dieser zwischen den drei Hauptgattungen der Poesie schwankenden Dichtungsart zu einer weiteren Unterscheidung der einzelnen Gedichte nach ihrer Form auf. Verhältnismässig gering ist die Zahl der vorwiegend epischen Idyllen, grösser diejenige der lyrischen; doch beweist sich die Meisterschaft des Dichters, der nicht vergebens bei seinem Landsmann Sophron in die Schule gegangen, am ersten in der lebendigen Ausführung der auch der Zahl nach überwiegenden dramatischen Gedichte. Hier führt er uns mit derbster Natürlichkeit einen musikalischen Wettkampf des Geis- und Rinderhirten vor; dort lässt er den wüsten Kyklopen um die Liebe der Nymphe seufzen; hier wieder versetzt er uns nach Alexandrien, wo man eben auf

Veranstaltung der Königin Arsinoe die Erinnerung an den schönen sagenhaften Jüngling Adonis mit einem glänzenden Feste feiert und sich erst der Klage um den Geschiedenen wie später der Freude um den Wiedergefundenen hingibt. Zum Schluss wird sein Bild von vornehmen Frauen unter Trauerzeremonieen zum Meer getragen und den Wellen überliefert. Alles dies müssen zwei aus Syrakus herübergezogene Freundinnen mit ansehen. Die eine holt die andere ab, und so entspinnt sich zwischen den „Adoniazusen" folgendes echt dramatische, streng genommen in drei Szenen (1. Bei Praxinoa; 2. Auf der Strasse; 3. In der Burg) zerfallende Gespräch:

(Erste Szene.)

Gorgo.

Ist Praxinoa drin?

Eunoa.

Ei, Gorgo, endlich! — Da innen.

Praxinoa.

Wundre mich, dass du nur kamst. Eunoa, besorg' ihr den Sessel,
Leg' auch ein Kissen darauf.

Eunoa.

Schon fertig!

Praxinoa (zur Gorgo).

So lasse dich nieder.

Gorgo.

Ei du tapferes Herz! kaum bin ich euch glücklich entronnen,
O Praxinoa. Welch' ein Gedräng', und Getümmel von Wagen!
Ringsum Stiefeln zu schau'n, rings Männer umwallt von der Chlamys;
Ungangbar ist der Weg, und du hausest mir gar zu entlegen.

Praxinoa.

Dies da mietete sich auf der fernesten Erde der Querkopf.
Wildschlucht ist's, nicht Wohnung; damit wir Nachbarverkehr nicht
Trieben, beständig in Zank sich gleich, der gehässige Unhold.

Gorgo.

Spreche von deinem Gemahl nicht also, Liebe, von Dinon,
Da in der Nähe des Kleinen; o sieh', Frau, wie er dich ansieht.
Stille, Zopyrion, still, süss Kindchen; sie spricht von Papa nicht.

Praxinoa.

Wahrlich, das Jüngelchen merkt's, bei der Heiligen

Gorgo.

Schöner Papa das

Praxinoa.

Nun denn, jener Papa ging neulich (wir sagen von allem
Neulich — du weisst) ins Zelt, um Natron und Schminke zu handeln,
Und kam wieder mit Salz, mein dreizehnelliger Hausherr!

Gorgo.

Just so geht es bei meinem, des Geldes Verderb, Diokleides:
Hundshaar kauft' er, Gezupf' abgängiger Ranzen, für sieben
Drachmen sich gestern, den Schmutz, fünf Wollvliess', eitel Geplacke.
Doch jetzt nehme den Mantel geschwind und das Kleid mit den Spangen.
Gehn wir hin auf die Burg Ptolemaios', des reichen Gebieters,
Um den Adonis zu schau'n; denn etwas Schönes — vernahm ich —
Ordnet die Königin an.

Praxinoa.

Hm! Alles ist reich bei dem Reichen.
Seh', und du sagst auch dem, der nicht sah, was du gesehen.

Gorgo.

Zeit jetzt wär' es zu geh'n.

Praxinoa.

Stets haben die Müssigen Festtag —
Weg das Gespinnst, Eunoa, du Schläferin, leg' es mir einmal
Noch in den Weg! lieb wär' es den Katzen, gelind sich zu betten.
Rühre dich, hurtig das Wasser gebracht! erst brauchen wir Wasser!
Doch die bringt ja Seife. Nur her! Unersättliche, wenig
Wasser gegossen! Du Schelm, was soll's, mir die Hand zu benetzen?
Halte doch! wie es den Göttern gefiel, so bin ich gewaschen.
Wo ist der Schlüssel des grossen Verschlags? Hier bring' ihn zur Stelle.

Gorgo.

Nett, Praxinoa, sitzt das gefaltete Kleid mit den Spangen
Dir auf dem Leib; sag' an, wie hoch es dir kam von dem Webstuhl?

Praxinoa.

Gorgo, lass' es beruh'n: zwei Minen und mehr des gedieg'nen
Silbers; und gar an das Weib — ach! hab' ich die Seele gewendet.

Gorgo.

Aber nach Wunsche gelang es dir auch.

Praxinoa.

Da sagst du die Wahrheit.
Bringe das Mäntelchen her und binde gebührlich die Haube.
Nicht mitnehmen, du Kind! Wauwau! wie beisset das Pferdchen!
Weine, soviel dir beliebt: darfst lahm nicht werden, behüte!
Geh'n wir! halte den Kleinen, o Pflegerin, gib ihm zu spielen;
Rufe den Hund in das Haus, dann schliesse die Thür' an dem Hof zu. —

(Zweite Szene.)

Welch' ein Gedräng', ihr Götter! wie glückts denn nur sich zu winden
Da durch die Not! Ameisen ja sind's unzählig und masslos.
O Ptolemaios, du hast viel herrliche Werke gestiftet,
Seit dein Vater verweilt bei den Himmlischen; gar kein Gauner
Schädigt den wandernden Mann, nach ägyptischer Art ihn beschleichend,
Wie sonst trieben das Spiel aus Ränken geknetete Männer,
Einer dem anderen gleich, spitzbübische, lauter Gesindel.
Süsseste Gorgo, sprich: wie wird es uns gehen? des Königs
Feldstreitrenner sind das. Du Lieber, so trete mich doch nicht.
Gradauf bäumt sich der Fuchs. Wie wild er ist! hündischer Waghals,
Willst nicht flieh'n, Eunoa? er wird ja den Führer verderben.
Wie es doch glücklich sich fügt, dass drin mir das Söhnchen zurückblieb!

Gorgo.

Mut! Praxinoa, sieh', wir sind nun glücklich dahinten,
Die da steh'n in der Reih!

Praxinoa.

Auch ich bin wieder gesammelt.
Gar sehr war mir das Pferd und die frostige Schlang' ein Entsetzen
Schon als Kind. Nun hurtig! es flutet ein Schwall uns entgegen.

Gorgo.

Mutter, du kommst von dem Hof?

Eine Alte.

Ja, Kinder.

Gorgo.

Gelangt man hinein auch
Ohne Beschwer?

Alte.

Die Achaier versuchten's und drangen in Troja
Ein, du reizendste Dirne; Versuch führt alles zum Ziel ja.

Gorgo.

Fort ist sie wieder, nachdem sie Orakel verkündigt, die Alte.

Praxinoa.

Alles ist Weibern bekannt, auch Zeus' und der Hera Vermählung.

Gorgo.

Sieh, Praxinoa, was für ein mächtig Gewühl an der Pforte!

Praxinoa.

Unaussprechlich! die Hand her, Gorgo; fasse du auch nun
Eutychis' Hand, Eunoa; behalte sie, dass du dabei bleibst.
Geh'n wir zusammen hinein! Halt fest, Eunoa, bei uns doch.
Ich unglückliche Frau, da riss mir das Sommergewand schon,
Gorgo, durch und durch! Beim Zeus, wenn glücklich zu leben
Du dir wünschest, o Mensch, so gib auf den Mantel mir Achtung.

Fremder.

Weiss nicht, ob ich es kann; doch will ich es.

Praxinoa.

Wogender Haufe!
Stossen wie Schweine sich da.

Fremder.

Mut, Weibchen! im Sicheren sind wir.

Praxonia.

Sei, du teuerer Mann, auf's Jahr und künftig im Sich'ren,
Weil du in Schutz uns nimmst. Barmherziger, biederer Mann das!
Was Eunoa sich quetscht! du Ängstliche, drücke nur herzhaft.
Herrlich! die Braut ist daheim, sprach jener, indem er sie einschloss

(Dritte Szene.)

Gorgo.

Her Praxinoa, schnell! sieh erst auf das bunte Gewirke,
Wie anmutig und fein, musst Göttergewande sie nennen.

Praxinoa.

Was für kundige Frau'n das webten, du Herrin Athene!
Was für Maler entwarfen die Schilderung so nach dem Leben!
Wie leibhaftig sie stehen und wie leibhaftig sich regen,
Atmend, und keine Gewebe! Der Mensch ist ein witziges Ding doch.
Und er selbst, wie liegt er gestreckt auf dem silbernen Ruhbett
Wundervoll, an den Schläfen umsprosst von dem frühesten Milchhaar,
Dreimal teuer, der noch in dem Hades geliebte Adonis!

Ein anderer Fremder.

Hört Elende, doch auf, ihr Turteltauben, ist schwatzt ja
Endlos fort! sie vergällen noch alles mit breiter Betonung.

Gorgo.

Holla, woher ist der Mensch? Was kümmert dich unser Geschwätz denn?
Wo du waltest, befiehl! Syrakusischen Frauen befiehlst du?
Das auch wisse du noch: wir leiten den Stamm von Korinthos,
Wie Bellerophon auch; wir sprechen dir peloponnesisch.
Dorisch zu sprechen ist aber, ich mein' es, den Dorern verstattet.

Praxinoa.

Werfe doch niemand uns zum Herrscher sich auf, Melitodes!
Bis auf einen. Hoho! nicht streiche mir leeres Gemäss' ab.

Gorgo.

Still, Praxinoa, still! Argeia's Tochter begibt sich
Dran, den Adonis zu singen, die Sängerin da, die geschickte,
Der im Sperchis der Preis auch ward, in dem Trauergesange.
Etwas herrliches bringt sie gewiss; schon wählt sie die Stellung.

Sängerin.

Waltende, die du von Herzen Idalion liebtest und Golgoi,
Und auch Eryka's Höh' am Golde vergnügt, Aphrodite,
Wie holdselig geleiten dir doch den Adonis im zwölften
Mond zartfüssige Horen von Acherons dauerndem Strom her!
Teuere Horen, sie zaudern zumeist von den Seligen, dennoch
Kommen sie jeglichem Menschen erwünscht, stets etwas bescheerend.

Kypris, Diones Kind, Berenike, die Sterbliche, schufst du
Zur Unsterblichen um, so lautet die Sage der Menschen,
Weil Ambrosia du in den Busen des Weibes geträufelt;
Drum Vielnamige du, Vieltemplige, Dank dir erzeigend,
Pflegt Berenikes Kind, Arsinoe, welche das Abbild
Helenas ist, den Adonis mit jeglichem Schmucke der Schönheit.
Neben ihm liegt vollreif was Herrliches wächst auf dem Baume,
Neben ihm sorglich gehegt auch Gärten in silbernen Körben,
Zartaufspriessend, und Büchsen von Gold mit der syrischen Salbe.
Auch Backwerke, soviel' auf der Plattform Frauen bereiten,
Allerlei Blumen zugleich mit dem blinkenden Mehle vermischend,
Was von dem köstlichen Honig entsteht und dem flüssigen Öle,
All dies liegt ihm bereit als Tiere dahier und Gefieder.
Grünendes Laubengezelt, von dem zarten Anethon belastet,
Steht ihm gebaut; und oben umflattern es junge Eroten,
So wie Nachtigallchen im Busch jungstämmiger Bäume
Flattern von Zweige zu Zweig, um der Fittiche Kraft zu versuchen.
Ebenholz und du Gold, ihr Adeler, die ihr von blankem
Zahne den Mundschenk traget zu Zeus dem Kroniden den Jüngling!
Weicher fürwahr denn Schlaf sind Purpurteppiche oben —
Also redet Milatos und wer auf der samischen Trift geht —
Andererseits als Pfühl für den schönen Adonis gebreitet.
Da liegt Kypris und hier mit den rosigen Armen Adonis:
Achtzehn Jahr erst lebte der Bräutigam, oder auch neunzehn,
Gar nicht ritzet der Kuss, noch schimmert es blond um die Lippen.
Ja, nun freue sich Kypris den eignen Gemahl zu besitzen;
Doch wir wollen geschart ihn früh mit dem tauenden Morgen
Tragen hinaus zu der Flut, die gegen das Ufer daherschäumt,
Wollen entfesselten Haars und mit blinkenden Brüsten, des Kleides
Bausch zu dem Knöchel gesenkt, wohllautende Weise beginnen.
 Hierher, theurer Adonis, und auch zu dem Acheron gehst du
Von den Heroen allein, so sagen sie. Nicht Agamemnon
Hat es erlebt, nicht Ajas, der riesige Held mit dem Ingrimm,
Auch nicht Hekabe's Sohn, aus zwanzig der älteste, Hektor,
Nicht Patroklos und nicht der von Troja gekehrete Pyrrhos,
Nicht aus der graueren Zeit Lapithen und Deukalionen,
Nicht Pelopiden und die einst Argos beherrscht, die Pelasger.
Sei uns gewogen, Adonis, und froh in dem künftigen Jahre.
Kamst als Freund, und du wirst so wiederum kommen, Adonis.

Gorgo.

O Praxinoa, wahrlich! ein weiseres Ding ist das Weib doch.
Glückliche, das zu versteh'n! ganz Glückliche, weil sie so hold singt!

Doch nun müssen wir heim; denn nüchtern ist noch Diokleides.
Essig durchaus ist der Mann, und hungert ihn gar, so vermeid' ihn.
Lebe du glücklich, ersehnter Adonis! du kamst zu Beglückten.
(Zimmermann.)

Ist das nicht echte Charakteristik? Und sind es nicht wirkliche Menschen, die uns da vorgeführt werden? Der grosse Erfolg des Dichters erklärt sich nicht zum mindesten aus der Thatsache, dass er den unnatürlichen, gezierten Gestalten in den Dichtungen seiner Zeitgenossen wieder echte Menschen entgegengestellt hat. Seine Hirten, Schnitter, Fischer leiben und leben vor unseren Augen. Und weil man in diesen Volksklassen auch vor einem derben Wort nicht zurückschreckt, hat auch Theokrit diese „Würze" nicht verschmäht. Aber seine Dichtungen sind auch in ihrer Form volkstümlich: volkstümlich zunächst durch den neu-dorischen Dialekt, in welchem sämtliche bukolisch-mimischen Nummern geschrieben sind, durch den Gebrauch sprichwörtlicher Redensarten und endlich durch jene kleinen, dem Volkslied eigenen Charakteristika, wie die Responsion, den wiederkehrenden Vers (Refrain), Allitteration, Assonanz und Reim. Und dabei fliessen diese schönen Hexameter so anmutig dahin, dass es eine wahre Lust ist, ihrem Laufe zu folgen. Endlich zeichnet unseren Dichter eine bei den Griechen im ganzen selten zu tage tretende Innigkeit aus, die gleicherweise das Menschenleben wie die Natur umfasst. Doch kann man dabei die Beobachtung machen, dass er hauptsächlich für das Kräftige im Menschenleben, dagegen für das Stille, Friedliche in der Natur Sinn hat; und wenn es ihm als einem echten Dichter, der keine Nebenzwecke verfolgte, auch nur darauf ankam, zu schildern, so ergab es sich doch von selbst, dass das von ihm so naturgetreu gezeichnete Landleben den Städter zunächst ganz besonders interessierte, allgemach aber auch durch die Erkenntnis der Gegensätze zwischen Stadt- und Landleben jene sentimentale Auffassung des letzteren grosswerden liess, in der schon Vergil mitten drin steht und welche durch die Beifügung eines stark idealistischen Zugs jene unwahre Idyllik herbeigeführt hat, durch die ein Gessner, Kleist, Hölty und Voss bei ihren Zeitgenossen einen über die Bedeutung ihrer Dichtungen hinausgehenden Ruhm

geerntet haben. Alles in allem aber bleibt dieser letzte echte Dichter Griechenlands eine vorwiegend erfreuliche Erscheinung.

Es versteht sich von selbst, dass der Begründer dieser neuen so echt volkstümlichen Gattung Nachahmer fand. Ihre Zahl mag recht gross gewesen sein. Uns sind nur wenige Proben zweier Dichter erhalten, die ihrem Vorbild zwar an Naivetät und ursprünglicher Kraft nicht gleichkommen und sich in dem stärkeren Eingehen auf das einzelne und der klar hervortretenden Manier als echte Alexandriner zu erkennen geben, immerhin aber mit Feuer und Witz eine recht achtunggebietende Darstellungskraft verbinden: Bion und Moschos. Von ersterem, einem zu Smyrna geborenen Zeitgenossen Theokrits, den wohl nur die Sage an Gift hat sterben lassen, sind ausser einem durch einzelne tief empfundene Gedanken ausgezeichneten, fast modern berührenden Todesgesang auf den Adonis siebzehn kleinere Gedichte erhalten, in denen vorwiegend die Schelmenstreiche des Eros zur Behandlung kommen. Vielleicht noch bedeutender war der etwas jüngere Moschos von Syrakus, nach seiner starken wie seiner schwachen Seite, dem feinsinnigen Blick für geistreiche Beziehungen wie seiner Sucht nach dem Rhetorischen, ein echter Alexandriner. Von seinem Natursinn zeugt sein fünftes Idyll:

Wenn auf der bläulichen See lindhauchende Winde sich rühren,
Werd' ich im schüchternen Herzen gewaltig erregt, und ich liebe
Nimmer das Land, mich lockt viel stärker die spiegelnde Fläche.
Aber sobald in den düsteren Tiefen es tost, und die Salzflut
Schaumaufwerfend sich krümmt, und die tobenden Wogen getürmt sind,
Wend' ich nach Ufer und Bäumen den Blick, vor dem Meere mich flüchtend;
Lieblich bedünkt mich das Land und die schattenden Wälder erquicklich,
Wo mich die Fichten auch noch beim Sausen des Windes umflüstern.
Schlimm ist wahrlich des Fischers Geschick: sein Haus ist die Barke,
Ringende Mühe das Meer, und ein irrendes Jagen der Fischfang.
Doch mich labe der Schlummer, vom Dach der Platane beschattet,
Lieb auch sei mir, das nahe Geplätscher des Quells zu belauschen,
Der hinmurmelnd den Landmann freut, nicht Angst ihm bereitet.

(Zimmermann.)

Dass aber Moschos nicht nur ein träumerisch-ernstes Auge zeigt, sondern bisweilen auch recht heiter sein kann, beweist der nachfolgende „Steckbrief" auf den durchgegangenen Liebesgott:

Der flüchtige Eros.

Eros den Sohn laut heischend erhob einst Kypris die Stimme:
Falls auf dem Dreiweg einer den schweifenden Eros gesehen hat,
Mein ist der flüchtige Schelm, ich verwillige Lohn dem Entdecker.
Kypris verheisst dir zum Solde den Kuss; doch wenn du ihn herführst,
Wirst du den Kuss nicht blos, nein, mehr noch empfangen, o Lieber.
Klar ist der Knabe gezeichnet; du kenntest ihn, wär' er bei Zwanzig.
Weiss am Leib' ist er nicht, wie Feuer vielmehr, und die Augen
Stechend und glühend; ein schlechtes Gemüt und ein süsses Geplauder;
Denn er redet und denkt nicht gleich; wie Honig die Stimme,
Galle dagegen der Sinn; ein verhärtetes Herz, ein Betrüger,
Unwahrhaftig, ein listiges Kind, das grimmiges Spiel treibt.
Herrlich gelockt ist der Kopf, doch schamlos trägt er das Antlitz.
Niedlich an ihm sind die Händchen, sie schiessen jedoch in die Ferne,
Schiessen auf Acheron selbst und selbst auf den König des Hades.
Nackend an ihm ist der Leib, in Vermummungen hüllt er die Seele.
Wie ein befiederter Vogel umflattert er ein' um den andern,
Männer und Weiber im Wechsel und setzt in dem Herzen sich nieder.
Zwar sein Bogen ist winzig, jedoch ein Geschoss von dem Bogen
Schnellt er, ein kleines Geschoss, doch stürmet es bis in den Äther.
Hängt ihm von Gold um den Rücken ein Köcherchen, ei! so verwahrt es
Bittere Pfeile, mit denen er mich auch häufig verwundet.
Grimmig durchaus ist dieses, durchaus; nun aber die Fackel,
Klein wie sie ist, er gebraucht sie den Helios selbst zu entzünden.
Wenn du ihn haschtest, so führ' ihn gebunden und ohne Bedauern.
Siehst du ihn etwa in Thränen, so sei auf der Hut vor Berückung.
Lacht er, so schlepp' ihn davon, und wär' er gelaunt dich zu küssen,
Fliehe nur; schlimm ist der Kuss und schädlicher Zauber die Lippen.
Spricht er jedoch: „Nimm hin, ich verehre dir meine Bewaffnung,
Rühre den Trug nicht an, der völlig in Feuer getaucht ist.

(Zimmermann.)

Endlich hat eine bescheidene Nebengattung der epischen Poesie, die **Fabel**, im Zeitalter der Alexandriner noch einmal eine zarte Blüte getrieben. Wir wissen zwar nicht genau, wann **Babrios**, der Verfasser einer in Choliamben gekleideten Fabelsammlung gelebt hat, doch weist Überlieferung und Charakter seiner Dichtung unverkennbar auf unsere Periode hin. Schon Sokrates hatte im Gefängnis die Prosa Äsopischer Fabeln in Trimeter verwandelt und Kallimachos, der berühmte Gelehrte, sich zu demselben Zweck der von Hipponax (s. S. 141) in die

Litteratur eingeführten Hinkjamben bedient, aber erst Babrios hat diese kleinen Erzählungen durch die Frische und glückliche Einfachheit des Tones und die meisterhafte Behandlung des Verses zu ebensovielen kleinen Kunstwerken gestaltet, die in der Folgezeit unendlich oft abgeschrieben, bearbeitet und übersetzt ebenso in der griechischen wie in der nichthellenischen Litteratur ihre Dauerbarkeit bewährt haben. Uns waren von der Sammlung selbst früher nur Bruchstücke erhalten, bis die Entdeckung einer Handschrift mit einhundertdreiundzwanzig Fabeln in einem der Athosklöster einen der liebenswürdigsten Erzähler des Altertums wieder zu Tage gebracht hat. Babrios' Fabeln bilden von da an die Quelle der gesamten abendländischen Fabellitteratur, aus der nicht nur der Römer Phaedrus und der byzantinische Mönch Maximos Planudes geschöpft, sondern auch der Orient, wie die Sammlung des Syntipas erweisen dürfte, mancherlei Nahrung gesogen hat.

Die Blütezeit des Dramas war unwiederbringlich dahin. Auch das sogenannte tragische Siebengestirn (die „Plejade"), auf das sich die Alexandriner so viel zu gute rechneten, konnte diesen Verfall nicht aufhalten und ist selbst, bis auf die Namen seiner „Sterne", der Vergessenheit verfallen. Sie haben alle unter dem dritten Ptolemäer gelebt: der jüngere Homeros, der nicht weniger als fünfundvierzig Tragödien dichtete und dafür später in Byzanz eine Statue erhielt; der wegen seiner Improvisationen und als Erneuerer des Satyrspiels gerühmte Sositheos; Lykophron aus Chalkis, der auf des Ptolemäers Befehl die komische Litteratur ordnete und daneben angeblich vierundsechzig Tragödien schrieb, von denen nur die langatmige, aller Handlung bare, fast nur aus einem Weissagungsmonolog der Heldin bestehende Alexandra (oder Kassandra) als Lieblingsgedicht der Byzantiner erhalten geblieben ist; ferner der zum Ordner der tragischen Litteratur bestellte Alexander Aetolos; der Tragiker und Dionysospriester Philiskos aus Kerkyra, dessen grösste Merkwürdigkeit sein von Protogenes gemaltes Porträt war, und endlich die sonst gänzlich verschollenen Sosiphanes und Aiantides.

Von dem Eindringen fremder Ideenkreise in die hellenische Dramatik zeugt zuerst der um 150 v. Chr. geschriebene, ziemlich

wertlose „Auszug aus Ägypten“ des Ezechiel, von dessen Inhalt wir aus späteren Notizen soviel wissen, dass Moses im Prolog sein seitheriges Leben erzählt, dann nach der Begegnung mit den Töchtern des Raguel in dessen Familie aufgenommen wird. Jehova erscheint ihm im feurigen Busch und überreicht ihm den Zauberstab, der zuerst einige Kunststücke ausführt und dann von Mose unter Zittern und Zagen in Empfang genommen wird. Ein Bote berichtet von den zehn Plagen; ein Kundschafter des Elimäischen Gebietes dagegen meldet von einem herrlichen Palmenwald, den zwölf Quellen, dem Wundervogel, dessen Art ausführlich geschildert wird. Damit bricht der „Auszug“ ab. — Schon diese wenigen Notizen sagen uns klar genug, dass die Welt der Antike zu versinken beginnt, und die „märchenhafte Zaubernacht“ der Romantik heraufsteigt. Als Drama aber, das seinen Stoff aus der heiligen Geschichte (diese im weitesten Sinne gefasst) entnimmt, ist der „Auszug aus Ägypten“ das älteste Mysterienspiel und als solches bemerkenswert. Sein nächster Nachfolger auf diesem Gebiet, das erste Passionsspiel, ist der „Leidende Christus“, ein mit grosser Kunst grösstenteils aus Euripideischen Versen zusammengestellte Darstellung von Christi Tod, dessen unbekannter Verfasser teils in Gregor von Nazianz (viertes Jahrhundert) teils in Theodoros Prodromos (zwölftes Jahrhundert) gesucht worden ist, ohne dass bis jetzt eine befriedigende Lösung dieser Streitfrage gefunden worden wäre. Nur das steht fest, dass dieses eine neue Entwickelung der dramatischen Spiele einleitende und aus diesem Grunde hochbedeutsame Werk der Zeit der Byzantiner angehört. Was zwischen den „Auszug aus Ägypten“ und den „Leidenden Christus“ fällt, ist weder an sich noch für die Entwickelungsgeschichte des Dramas von Bedeutung. Das Tragödienschreiben wird in dieser Zeit entweder gelehrte Kunstübung, wie bei dem Geheimschreiber des ersten Herodes, Nikolaos von Damaskos, oder dem vielseitigen Sophisten Philostratos (s. u. S. 735), oder nobler Sport, wie bei dem armenischen König Artabazes und dem Kaiser Claudius, oder dient es schon apologetischen Zwecken, wie bei dem Presbyter von Laodikea, Apollinaris von Alexandria, der, um die heid-

nische Lektüre zu verdrängen, die Geschichten des alten Testamentes in Tragödien, Komödien und Hymnen umformte.

Je armseliger aber der poetische Gehalt aller dieser Machwerke, um so grösser war der Pomp, mit dem sie aufgeführt wurden. Neben Alexandrien und Antiochia standen in dieser Beziehung die Hofbühnen der armenischen und parthischen Könige ebenbürtig da. Die römischen Kaiser nahmen mit dem Besitz der Länder des Orients auch dieses Erbe auf; aber die Seele des griechischen Dramas war entflohen. Der einzige Stand, der aus diesen prunkhaften Veranstaltungen Ruhm und Gewinn zog, war der der Schauspieler; und auch das charakterisiert den Beginn einer neuen Zeit, dass sich die „Hofschauspieler" von den Mitgliedern wandernder Truppen mit dem stolzen Bewusstsein ihrer höheren Würde schroff schieden.

Überblicken wir nochmals die litterarischen Erscheinungen der alexandrinischen Periode, so muss uns der Reichtum der Gestalten und der bearbeiteten Dichtgattungen auffallen. Diese Vielseitigkeit ist aber auch der Grund, warum die Alexandriner fast in keiner Gattung der Poesie wirklich Grosses geleistet haben. Ihre Zeit gemahnt an die unsrige, in der vielseitiges geistiges Interesse, ausgebreitete Gelehrsamkeit, Beherrschung aller Formen der Dichtkunst gewiss zu finden ist, dagegen die Grösse naiver Schöpferkraft vermisst wird. Wie bei uns lag bei den Alexandrinern die Hauptstärke im Wissenschaftlichen; ihre Bibliotheken, ihre akademischen Vorträge, ihre wissenschaftlichen Untersuchungen sichern ihnen einen Ehrenplatz in der Kulturgeschichte der Menschheit; und diese Leistungen werden noch anerkannt werden, wenn eine spätere, vielleicht wieder naivere Generation ihre Dichtungen vergessen haben sollte, die — was wir betonen müssen — auf die Entwickelung der römischen Litteratur einen sehr nachhaltigen Einfluss ausgeübt haben. Vergil und Horaz, Ovid und Properz stehen auf ihren Schultern.

Die Blütezeit des Alexandrinertums liegt zwischen dem Beginn der Herrschaft des Ptolemaeos Lagi und der Eroberung Ägyptens durch Rom. Schon in der Mitte des zweiten Jahrhunderts hätte man einen Rückgang bemerken können. Der Ver-

lust, den die Stadt bei ihrer Eroberung durch Cäsar mit dem Brande eines grossen Teiles der Bibliothek erlitt, wurde zwar dadurch einigermassen ersetzt, dass Antonius der Kleopatra die Bibliothek von Pergamum schenkte. Aber mit dem Untergang dieses unseligen Liebespaares begann auch der fortdauernde Rückgang der Stadt, der durch Hadrians besondere Fürsorge für kurze Zeit aufgehalten, seit der Regierung des grossen Konstantin, der seine neue Residenz auch zum Mittelpunkt der Wissenschaften machen wollte und einer Reihe von Gelehrten Wohnungen im sogenannten Octogon zu Byzanz anwies, eine immer raschere Bewegung annahm. Blieb Alexandrien nun auch noch für längere Zeit der Hauptsitz christlicher Gelehrsamkeit, so zog doch die Hauptstadt am Bosporos mehr und mehr die geistigen Kräfte des ganzen Reichs an sich heran und bildete so einen aus griechischen, römischen und barbarischen, heidnischen und christlichen, republikanischen und monarchischen Elementen seltsam verquickten Kosmopolitismus aus, der kaum mehr hellenisch genannt werden konnte. Mit dem Augenblick, da Alexandria eine römische Stadt ward, war auch der Johannistrieb der echt hellenischen Litteratur verdorrt.

33. Kapitel.

Übersicht über die weitere Entwickelung der griechischen Litteratur bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken.

Die griechische Litteratur hatte sich bis zu den Alexandrinern mit einer sonst nirgends mehr beobachteten Regelmässigkeit entwickelt. Auf das Epos war die Lyrik, auf diese das Drama gefolgt, und jede dieser drei Hauptgattungen der Poesie hatte wieder in sich einen natürlichen und reichen Fortgang erfahren. Ähnlich war es mit der Prosa. Der Blick des Verstandes, der sich naturgemäss zuerst den Dingen ausser und dann denjenigen in uns zuwendet, war von der Geschichte aus- und früh zur Philosophie übergegangen, und erst später hatte die Frage nach dem Mein und Dein und „um der Menschheit grosse Gegenstände“ die gerichtliche und politische Beredsamkeit hervorgerufen. Und erst nachdem diese sämtlichen Gattungen grosse und bedeutende Werke in Fülle aufzuweisen hatten, war die Wissenschaft ans Licht getreten. Das allen diesen Äusserungen des hellenischen Geistes Gemeinsame aber war die nationale Anschauung, der streng hellenische Gesichtspunkt gewesen, von dem aus alle

Erscheinungen des öffentlichen wie privaten Lebens ihre charaktervolle Beurteilung fanden. Nach den Tagen der Ptolemäer, ja schon zum Teil mit den Alexandrinern selbst hörte nun diese innere Einheit der griechischen Litteratur im grossen und ganzen auf. Zwar lässt sich, wie wir gesehen haben, noch ein Zweig von Litteraturwerken namhaft machen, die am alten Stamme gewachsen sind; aber die Verschmelzung der griechischen mit der orientalischen Sprach- und Ideenwelt hat der ersten doch unvermerkt ein Stück ihres nationalen Charakters genommen. Noch stärker wurde diese Beeinflussung von aussen seit der Eroberung von Korinth durch die Römer. In einzelnen hervorragenden Geistern bewusst, in ihrer Masse ahnungsvoll die geistige Überlegenheit des eben von ihnen unterworfenen Volkes anerkennend, zogen die Herrn am Tiber mehr und mehr die Söhne dieses Landes als Lehrmeister der freien Künste in ihre Familien hinein; die jungen Römer lernten griechisch; das Griechische wurde Weltsprache. Aber im römischen Reich berührte sich dieses geschmeidige Idiom mit der rauheren italischen Schwestersprache wie seine geschmeidigen Vertreter mit den schneidigen Gebietern, und das führte naturgemäss zu einer neuen Umgestaltung des erst kürzlich veränderten Sprachcharakters. Später traten die in bezug auf die Welt der Gedanken ganz unberechenbaren Einflüsse des Christentums, ferner der seit der Völkerwanderung mit Rom sich lebhafter berührenden Barbaren (Germanen, Slaven, Magyaren, Bulgaren, Araber, Türken) hinzu, um die althellenische Sprache weiter und weiter von ihrer Quelle zu führen, und entwickelten mit der Zeit das Idiom, dessen sich bis über die Kreuzzüge hinaus die Byzantiner bedienten und das, noch weiter umgestaltet, bis jetzt die Sprache der Neugriechen ist.

Es ist hier nicht der Raum, diese äussere und innere Veränderung des hellenischen Volksgeistes und der hellenischen Litteratur im einzelnen zu verfolgen, so interessant und lehrreich derartige Betrachtungen wären. Diese Skizze bezweckt nur, die Hauptströmungen der nachalexandrinischen Litteratur zu bezeichnen und in Kürze die Eigenart und Wirkung der Litteraturwerke darzuthun, die entweder als „Nachklänge des Klassizismus“ noch einmal leise

an die Blütezeit gemahnen oder den gewaltigen Kampf der Geister um die „neue Lehre“ offenbaren oder endlich Zeugnisse sind der geistig zwar nicht unbedeutenden, aber sittlich tief heruntergekommenen Zeit des Byzantinertums.

Unter den während der ersten Jahrhunderte n. Chr. von Hellenen gepflegten Litteraturgattungen nimmt die Geschichtschreibung aus begreiflichen Gründen die erste Stelle ein. Fast ausnahmslos der Betrachtung der Grossthaten der Romulusenkel zugewendet, schreitet sie von der Auffindung des dem Römertum mit dem Griechentum Gemeinsamen zu einer universalen Behandlung aller dem Weltreich nach und nach einverleibten Völker und Landschaften vor, ohne in gleichem Masse innerlich fortzuschreiten, ja mit zunehmender Verflachung und Gedankenabnahme. Als erster Vertreter derselben tritt uns des Augustus fleissiger Zeitgenosse, Dionysios von Halikarnassos entgegen, dessen uns nur in ihren ersten zehn (von zwanzig) Büchern erhaltene, von der Gründung Roms bis zum ersten punischen Kriege führende „Römische Archäologie“ bis heute die Hauptquelle für römische Verfassungsfragen ist und trotz der alle römische Kultur aus Griechenland ableitenden Nationaleitelkeit ihres Verfassers und seiner öfter aufdringlichen Rhetorik das achtungswerte und in der angedeuteten Beziehung unschätzbare Werk eines über zwanzig Jahre unermüdlich sammelnden Gelehrten bleibt. Zugleich hält die „Archäologie“ entschieden am reinen Griechisch fest, und erhebt sich in dieser Beziehung weit über die in der Κοινή, d. h. dem Mischdialekt der Spätalexandriner, geschriebene, viel älteres Material (z. B. den Ephoros) ohne viel Kritik und ohne jeden Sinn für den inneren Zusammenhang der Ereignisse vorführende „Historische Bibliothek“ des vielgereisten Diodoros aus Argyrion in Sizilien, von deren vierzig Büchern ebenfalls nur einige, übrigens die wichtigsten Epochen der griechischen Geschichte im fünften und vierten Jahrhundert ziemlich vollständig enthaltende Teile da sind. Überhaupt wird die Geschichtschreibung mit dem Ablauf des ersten Jahrhunderts n. Chr. zunehmend äusserlich und ideenlos, so dass eine Erscheinung wie die des Plutarchos aus Chaeronea (50—120 n. Chr.) in der That eine erquickende

Abwechselung bietet. Als Jüngling bei dem Akademiker Ammonios zu Athen gebildet, später zu Rom selbst als Lehrer auftretend, hat dieser würdige Mann, dessen religiöse Stellung durch die Annahme der Oberpriesterwürde zu Delphi hinreichend gekennzeichnet ist, es für seine Aufgabe gehalten, die Geschichtschreibung sittlichen Zwecken dienstbar zu machen; er will durch das Beispiel grosser Männer die schwächere Nachkommenschaft in ihrem guten Streben stärken und zu jeder guten That ermuntern. In diesem Sinne ist sein Hauptwerk, die sechsundvierzig „Parallelen“, d. h. nach der Ähnlichkeit der Charaktere zusammengestellte Lebensbeschreibungen je eines Griechen und Römers (z. B. des Themistokles und Camillus, Lykurgos und Numa, Demosthenes und Cicero, Alkibiades und Coriolan) abgefasst, ein wahres Heldenbuch, voll frommen Glaubens und altertümlicher Biederkeit, ebenso warm im Ton wie anmutig in der Form und anschaulich in der Charakteristik, ein rühmliches Zeugnis für den vorurteilsfreien, wenn auch nicht immer scharf kritischen Blick seines Verfassers, der übrigens bei allen diesen Vorzügen in der eigentümlichen Mischung griechischer und römischer Anschauungen und der ebenso römisch angehauchten Sprache sein Zeitalter nicht verleugnen kann. Wir übergehen hier die zahlreichen ihm ausserdem zugeschriebenen Werke, die von seiner vielseitigen Bildung wie von seinem vorwiegenden Interesse für alle Haupt- und Nebenfragen des Glaubens beredtes Zeugnis ablegen. Wie Plutarchos vom Römertum, erscheint nach Stil und Anschauung vom Judentum beherrscht der während des jüdischen Aufstandes 67 n. Chr. gefangene und von da in der Umgebung der Flavier wohlgelittene Makkabäer Flavius Josephus (37— c. 93 n. Chr.), dessen von dem Verfasser selbst aus dem syrochaldäischen Original ins Griechische übersetzte „Jüdische Geschichte“ in sieben Büchern den Untergang des jüdischen Reichs anschaulich darstellt, während seine nicht ohne Nationalstolz geschriebenen „Jüdischen Altertümer“ eine noch jetzt wertvolle Darlegung der politischen und religiösen Entwickelung seines Volkes enthalten, dem der hellenistisch gebildete, römisch gesinnte Mann übrigens ziemlich kühl gegenübersteht. Etwa sechzig Jahre später schrieb der zu Nikomedien

geborene, stoisch gebildete, von Hadrian zum Präfekten von Kappadozien ernannte und seine Provinz gegen einbrechende Alanen und Massageten siegreich verteidigende Arrianos (s. auch S. 582) eine mit Benutzung der besten Quellen gearbeitete Geschichte Alexanders des Grossen in Xenophons Manier, ein anmutiges Werk und ohne Zweifel die beste Arbeit, die aus dem Altertum über diesen Stoff erhalten ist, nach Disposition und Stil ungleich bedeutender als die nach Landschaften und Völkern geordnete, jedes Volk von seinen Anfängen bis zu seinem Eintritt in das römische Weltreich behandelnde „Geschichte des römischen Staates“ seines Zeitgenossen, des zu Rom lebenden Advokaten Appianos, von deren vierundzwanzig Büchern übrigens auch nur etwa die Hälfte erhalten ist. Erfreulicher als dieses künstlerisch sehr tiefstehende Werk oder gar des gelehrten und als Beamter brauchbaren, aber charakterlosen und abergläubischen Cassius Dio Coccejanus (geboren 155 n. Chr.) „Römische Geschichte“ in achtzig Büchern (Buch siebenunddreissig bis vierundfünfzig erhalten) sind die Leistungen der aus Eratosthenes' Schule emporwachsenden geographischen Schriftsteller dieser Periode; zunächst des philosophisch gebildeten vielgereisten Strabon aus Amasia in Kappadozien, dessen mit der Topographie Homers beginnende und daran zunächst eine allgemeine Kosmographie und endlich eine genaue Beschreibung der drei damals bekannten Erdteile anschliessende „Erdbeschreibung“ in siebzehn Büchern die Ergebnisse alexandrinischer und römischer Forschungen in gleichmässiger, das Sagenhafte mit Vorliebe berücksichtigender Durcharbeitung und anmutiger Form, wenn auch nicht überall zuverlässig, vereinigt. Von unschätzbarem Wert hat sich ferner namentlich in der allerjüngsten Zeit für die Kenntnis und Bestimmung der Kunstdenkmäler die „Periegesis“ („Reiseführer“) des vielleicht zu Magnesia am Sipylos geborenen, im letzten Drittel des zweiten Jahrhunderts blühenden Pausanias erwiesen, eine von einem Reisenden für Reisende verfasste Beschreibung Griechenlands mit vorwiegender Berücksichtigung des Kunstgeschichtlichen, das unentbehrliche Handbuch unserer deutschen Architekten bei den Ausgrabungen zu Olympia, aber auch in rein

geographischer Beziehung trotz seines ungleichartigen Stiles von der grössten Wichtigkeit. Während nun aber Strabon wie Pausanias das Hauptgewicht aufs Beschreiben legen, ist es das unsterbliche Verdienst des zu Ptolemais Hermeiu in Oberägypten geborenen, später lange Zeit (um 120 n. Chr.) zu Alexandrien lebenden und lehrenden Klaudios Ptolemaeos, dass er die Astronomie und die mathematische Geographie zu selbständigen Wissenschaften erhoben, letztere von der beschreibenden Länder- und Völkerkunde getrennt und, das Wissen seiner Vorgänger prüfend und zusammenfassend, dasjenige Weltsystem aufgestellt hat, auf das noch ein Kolumbus geschworen und das erst mit dem kühnen Satze des Kopernikus, dass die Sonne — und nicht die Erde, wie Ptolemäos gelehrt hatte — im Mittelpunkt der Welt stehe, den Todesstoss erhalten hat. Die beiden noch vorhandenen Hauptwerke, in welchen Ptolemäos diese Meinung durchführt, sind für die Geographie sein „Leitfaden der Geographie", für die Astronomie ein „Handbuch" derselben in dreizehn Abteilungen. Herrscht hier die angewandte Mathematik, so hat später der glänzende Diophantos von Alexandrien (wahrscheinlich um 360 n. Chr.) die Sache der reinen Mathematik in seinen die Algebra vorbereitenden arithmetischen Untersuchungen und Aufgaben selbstschöpferisch vertreten. Diesen erfreulichen Erscheinungen steht nun aber freilich ein ganz gewaltiger Rückgang der von Aristoteles eigentlich erst begründeten Naturkunde entgegen. Statt auf dem einzigen gegebenen Wege der Spezialuntersuchung vorzuschreiten, verlieren sich die naturgeschichtlichen Schriftsteller der Zeit in die Irrgänge des krassesten Aberglaubens und stecken selbst die an die nüchterne Thatsache gebundene Medizin zeitweise an. Um so heller strahlt der Name ihres berühmtesten Vertreters, des Klaudios Galenos aus Pergamum (131—201 n. Chr.), des philosophisch gebildeten, ungeheuer vielseitigen Arztes zu Rom, der u. a. Affen sezierte und mit seinen zahlreichen Schriften („Ärztliche Kunst", „Therapeutik", „Physiologie" „Fieberlehre" u. a.) die Grundlage des medizinischen Wissens gelegt hat, auf der über tausend Jahre lang Araber und Abendländer stehen geblieben sind, ohne irgendwelche Schritte von Bedeutung vorwärts zu machen. Wie in anderen

Fächern ist auch auf dem Gebiete der Philosophie die eigentliche Schöpferkraft dahin. Was uns hier entgegentritt, ist die Fortsetzung des früher erwähnten Eklektizismus oder der Ausbau der früheren Lehrsysteme, deren Anhänger in Schulen vereinigt blieben und durch die offizielle Anerkennung, welche diesen durch die von Marc Aurel (176 n. Chr.) veranlasste Gründung besonderer Lehrstühle in dem sich immer mehr zur Universität gestaltenden Athen wurde, neue Stärkung empfingen. Aber während ihr Wissen eben doch nur der Schule zu gute kam, wuchs unterdessen das Christentum zu einer wahrhaften Volksreligion heran und konnte trotz des gelehrten Dünkels, mit dem die Schulhäupter auf es herabsehen, nicht ermangeln, auf deren Lehrmeinungen einen stillen aber doch nicht unmerklichen Einfluss auszuüben, der sich weniger in der zunehmenden Neigung zu theologischen Grübeleien als in dem immer stärkeren Betonen der praktischen Philosophie deutlich genug offenbart. Und so heftig der Widerstand auch sein mochte, den das Heidentum dem Evangelium der Armen entgegensetzte, es lag in dem Mysterium von der Liebe Gottes ein so unendlicher Zauber, dass es auch dort „nur eines geringen Anstosses bedurfte, den wahrheitsbedürftigen Geist über die Grenzen des menschlichen Erkennens zu einer höheren Quelle der Wahrheit zu führen“. Dieser Anstoss ging von dem seit seiner Gründung nie ganz eingegangenen, aber gerade jetzt mit seiner der Sehnsucht der Geister entgegenkommenden Mystik zu neuer Kraft erstärkenden Pythagoräismus aus, der mit der Forderung der Askese und Ehelosigkeit und mit dem von Apollonios von Tyana (erstes Jahrhundert n. Chr.) in marktschreierischem Sinne ausgebeuteten Wunderglauben sich ja nahe genug mit einzelnen Seiten des Christentums berührte und namentlich in seiner späteren, durch Platonische Lehren beeinflussten Gestaltung, dem sogenannten Neupythagoräismus, hohen ethischen Wert gewann. In ganz ähnlichem Sinne wirkte auf dem Boden des Judentums die Sekte der Essener. So war es nur ein natürlicher Schritt weiter, wenn der alexandrinische Jude Philon (ungefähr 20 v. Chr. bis 40 n. Chr.), zugleich einer der treusten Anhänger des väterlichen Glaubens und der begeistertsten Be-

wunderer der hellenischen Philosophie, eine Verbindung beider Richtungen in der Weise erstrebte, dass er die von den Juden gelehrte absolute Wirklichkeit Gottes mit seiner von den griechischen Philosophen und jüngst erst wieder von den Epikureern behaupteten Ausserweltlichkeit durch die Annahme dienender Kräfte oder Geister zu vermitteln suchte, deren Zusammenfassung, der Vermittler zwischen Gott und der Welt, der Logos (die Idee) ist. Auch Philon lehrt als das Ziel alles Strebens die Tugend, die um so höher erscheint, je gottbegnadeter die Seele ist, die nur im Zustand der Ekstase befähigt wird, die Gottheit in ihrer Reinheit zu schauen.

Neben dieser mehr orientalisierenden Richtung setzten sich die alten Schulen in lobenswerter Konsequenz, aber ohne Ideenreichtum fort. So die Platoniker; so auch die späteren Peripatetiker. Auch in diesen späten Jahrhunderten half ferner die stoische Philosophie manchen Charakter bilden, namentlich wenn sie so feurige Vertreter hatte, wie es der um die Wende des ersten und zweiten Jahrhunderts n. Chr. als ein zweiter Johannes Baptistes auftretende Epiktetos aus Hierapolis in Phrygien war, der, „ein Sklave von Geburt, mit gebrechlichem Leib, arm wie Iros, doch ein Freund der Götter", mit philosophisch-religiösen Vorträgen eine ungeheure Wirkung erzielte. Neben ihm leuchtet die edle Gestalt des Kaisers Marcus Aurelius Antoninus (121 bis 180 v. Chr.), dessen noch erhaltene „Selbstbetrachtungen" seine Grösse eindringlicher verkündigen als jedes von aussen zugebrachte Lob. Je mehr nun bei allen diesen Männern die praktische Forderung eines untadeligen Lebens in den Vordergrund tritt, um so mehr verwischen sich die Unterschiede der einzelnen Schulen, und das Bedürfnis der vom Wissen unbefriedigten Sehnsucht führt endlich zu dem, Glauben und Schauen in heidnischem Sinne bietenden, Neuplatonismus, der aber endlich auch dem Christentum das Feld räumen muss.

Dagegen erlebte die von Aristoteles zu einer Disziplin der Philosophie gemachte Rhetorik noch manchen Triumph. Zwar verhindert auch jetzt die Gestaltung des öffentlichen und privaten Lebens in Griechenland selbst die Ausbreitung der Beredsamkeit

im Sinne der voralexandrinischen Zeit, und die Kunst der Rede wurde, wie in den nächstvorhergehenden Jahrhunderten, nur in Schulen weiter gepflegt, deren berühmteste sich zu Athen, Alexandrien, Rhodos, Pergamon, Tarsos und Byzanz befanden; aber mit dem gewaltigen Erfolg, welchen der 155 v. Chr. mit zwei Begleitern in einer politischen Sendung von Athen nach Rom beorderte Akademiker Karneades dort davongetragen, war die Beredsamkeit der Hellenen wie ein Zündstoff in die römische Welt gefallen. Die Anregung hatte zur Folge, dass von nun an hunderte von jungen Römern nach den oben genannten griechischen Universitäten eilten, um teils in der Metropole der Beredsamkeit bei den Meistern zu lernen, welche den attischen Redestil fortführten, teils bei den entweder die sentenziöse, zierliche oder die wortschwallreiche, pathetische Stilisierung empfehlenden Asianen, teils endlich bei den immer noch die Mitte zwischen attischer Einfachheit und asianischer Unnatur haltenden Rhodiern das Rüstzeug für dereinstige Thaten in Volksversammlung oder Senat zu schmieden. Zugleich brachte es die Entwickelung der von Männern wie Hierokles, Menekles, Aeschylos aus Knidos, Aeschines aus Milet, Apollonios aus Alabanda, genannt Molon (Ciceros Lehrer), theoretisch immer mehr zugespitzten Rhetorik mit sich, dass letztere sich von den Banden der Philosophie nach und nach wieder völlig freimachte. Diese für Griechenland glückliche Entwickelung wurde aber seit der Regierung der ersten Kaiser, die für die „Provinz“ wenig Interesse hatten, bis zu Hadrian schroff unterbrochen. Namentlich Athen litt unter dieser Wandlung der Dinge, während Tarsus zeitweise ungeheuer belebt war und Massilia zu dem Vorzug, den ihm seine Seelage bot, noch die Würde einer nationalrömischen Universität erhielt. Unter den Rhetoren jener ersten Kaiserzeit ragen vor allen der uns schon bekannte Dionysios von Halikarnassos und Caecilius von Kale Akte in Sizilien hervor. Müssen wir auch den Verlust von des ersteren „Rhetorik“ bedauern, so sind von ihm noch kritisch-ästhetische Schriften genug erhalten, um uns ebenso von seinem vielseitigen Wissen und seinem guten auf die besten Muster des Attizismus stets hindeutenden Urteil zu überzeugen, wie ihm

für die Fülle von Material zu danken, welche er in denselben zur Geschichte der Beredsamkeit geliefert hat. Der bedeutendste unter den praktischen Rednern des ersten Jahrhunderts aber scheint jener mönchische Aristokrat Dion Chrysostomos d. i. Goldmund aus Prusa in Bithynien gewesen zu sein, der, ursprünglich Verfasser sophistischer Aufsätze, dann Philosoph, in seiner Heimat angefeindet, aus Rom vor Domitian flüchtig, im Bettlergewand, ein stets bereiter Wohlthäter und Tröster der Armen, durch die seiner Heimat benachbarten Landschaften gezogen ist, bis ihm Nerva und Trajan in der Hauptstadt einen glänzenden Empfang bereiteten. Seine achtzig Reden sind freilich streng genommen eher politische, moralische oder philosophische Aufsätze als Reden, aber ihre schöne Form, ihr verhältnismässig reiner Ausdruck verrät einen Mann von Studium und Geschmack, dem man seine Vorliebe für mythologische Exkurse schon verzeihen darf.

Die Regierung des für hellenische Kunst begeisterten Kaisers Hadrian und seiner Nachfolger, der Antonine, brachte in das geistige Leben der Stadt am Ilissos wieder Schwung. Und als nun gar der feinsinnige Marc Aurel dort eine rhetorische und philosophische Fakultät mit einer Reihe von Lehrstühlen gründete, erntete die als zweite Sophistik bezeichnete Rhetorik jener Tage noch einmal die Bewunderung, welche ihre auf Prunkvorträge reisenden, grossenteils unausstehlich eitelen Vertreter bei der gebildeten und ungebildeten Menge fanden. Doch darf man nicht leugnen, dass diese jüngeren Sophisten die Form des Redevortrags entschieden gehoben und verfeinert haben. Dem berühmtesten derselben, dem aus einem vornehmen marathonischen Geschlechte stammenden Tiberius Claudius Atticus Herodes, der seinen grossen Reichtum volksfreundlich zur Verschönerung Athens benutzte, rühmte man Anmut und Originalität nach (seine Schriften sind verloren), während man an P. Aelius Aristides zwar viel Studium und gute Gedanken zu loben fand, dagegen aus seiner Neigung für leeren Wortschwall die Herrschaft erkennen musste, welche eine Zeitrichtung auf einen sonst bedeutend angelegten Geist ausübt. Der witzigste von allen diesen geistreichelnden Herrn aber war unstreitig der Essayist Lukianos von Samosata

(circa 130—200 n. Chr.), der, von seinen Eltern dem Steinhauerhandwerk bestimmt, durch inneren Trieb zu den Wissenschaften hingezogen, zuerst als Advokat in Antiochia seine Thätigkeit entfaltete, dann immer mehr zur Rhetorik und endlich zur Philosophie herüberschwenkte und in seinen „Götter- und Totengesprächen“ die Schwächen seiner Zeit mit wahrhaft Aristophanischem Witze geisselte und darin mit gleicher Unerbittlichkeit die Knute über Nichtphilosophen und Philosophen, Laien und Priester schwang. Der furchtbar zunehmende Aberglaube gab ihm aber auch Stoff genug. Zog doch gerade damals der schon früher erwähnte Wunderthäter Apollonios von Tyana durch die Welt, ein heidnischer Christus, dessen Lebens- und Charakterbild uns ebenfalls von einem Sophisten, dem durch seine Beschreibung einer Neapolitanischen Gemäldegalerie bekannten Rhetor Philostratos (um 190 n. Chr.) gezeichnet ist. Mehr als Sammler denn als eigenständiger Denker hat sich dessen Zeitgenosse Klaudios Aelianos aus Praeneste durch seine noch erhaltenen „Vermischten Erzählungen“ bekannt gemacht, während der frühreife Hermogenes von Tarsus, ein Zeitgenosse Marc Aurels, die Technik der Beredsamkeit weiterführte und der edle Geheimschreiber der berühmten Zenobia von Palmyra, Cassius Longinus (zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr.), in seiner Schrift „Vom Erhabenen“ eine ästhetische Frage mit kerniger Einfachheit behandelte. Das letzte Lebenszeichen dieser litterarischen Richtung ist ihr im Dienste der alten Religion auf höheren Befehl aufgenommener Kampf gegen das Christentum. Aber das Ansinnen Julians und seiner Streiter hatte nur den negativen Erfolg, dass es den Anstoss zu der demnächst ganz gewaltig emporwachsenden christlichen Kanzelberedsamkeit gab.

Während das Epos im engeren Sinne sich, wie wir im vorhergehenden Abschnitt gesehen, direkt an die Arbeiten der Alexandriner anschloss und keine originalen Leistungen mehr aufzuweisen hat, entwickelte sich dagegen erst in dieser Periode der griechische Roman zu einer eigentümlichen Litteraturgattung, die, mag sie ihrem poetischen Gehalte nach auch nicht hoch anzuschlagen sein, doch durch ihre für eine erzählende

Dichtung auffallende prosaische Form wie nicht minder dadurch ein besonderes Interesse erhält, dass sie sich von dem Mythus nach und nach ganz loslöst und in ihren frei erfundenen Stoffen die Liebe den roten Faden sein lässt, der sich ausnahmslos durch alle Handlungen schlingt. Wir sehen, hier regen sich die Kräfte einer neuen, von der althellenischen weit entfernten Gedankenwelt. Das Nationale und Allgemeine tritt zurück, das Kosmopolitische und Persönliche hervor. Aber trotzdem wurzelt diese ganze, von Rhode mit Recht als greisenhaft bezeichnete Gattung, für welche das Altertum merkwürdigerweise keinen Namen gefunden hat, durchaus in der altgriechischen und nicht, wie man auf den ersten Blick hin mutmassen könnte, in der christlichen Kultur.

Der griechische Roman deutet auf die in den Elegieen der Alexandriner behandelten Liebesgeschichten zurück, und diese wieder auf alte volkstümliche Liebeslegenden, deren Behandlung seit dem Niedergang des Glaubens an die Stelle der früher einzig benutzten Mythen getreten war. Derartige Liebeslegenden erscheinen in der Kunstdichtung zuerst bei Stesichoros, der in einem seiner grossen Chorwerke den von einer Nymphe geliebten und später wegen Untreue von ihr geblendeten Hirten Daphnis besang. Je mehr sich die Tragödie von ihrem ursprünglichen Charakter entfernt, desto bereitwilliger gönnt sie diesen zärteren Gestalten den Zugang in ihre ernsten Räume. Aeschylos will noch von ihnen nichts wissen; Sophokles lässt sie manchmal, der tragischste unter den Tragikern aber oft zu. Zu gleicher Zeit wächst die Neigung der Geschichtschreiber, solche Liebeslegenden zu sammeln und zu verarbeiten, und namentlich ist es die Lokalgeschichte, die für derartige Spezialitäten Raum und Interesse hat.

Derartige Liebesgeschichten nun hatten die Alexandriner Philetas, Kallimachos, Parthenios u. a. in Elegieen verarbeitet; und mochten sie auch insofern noch auf nationalem Grunde stehen, dass sie mit Vorliebe volkstümliche Sagen wie von Achilleus, Odysseus u. s. w. behandelten, so war doch damit ein folgenschwerer Schritt weiter geschehen, dass diese Dichter sich erlaubten,

einzelne Züge der Handlung nach eigener Erfindung einzuschalten und überdies, darin den späteren Tragikern geistesverwandt, ihre Helden des altheroischen Charakters völlig entkleideten und sie zu galanten Rittern machten. Dass sie damit dem Geschmack ihrer Zeit entgegenkamen, beweist ihre Volkstümlichkeit bei den Zeitgenossen wie nicht minder der Einfluss, den sie auf die bildende Kunst (kampanische Wandbilder) wie auf die römische und griechische Litteratur der folgenden Jahrhunderte ausübten und der uns beispielsweise in dem Gedicht des Musäos deutlich genug entgegentritt. Immerhin aber unterschied sich diese spätgriechische Erotik von der erotischen Poesie der Alexandriner, der sie sonst viele Züge, wie die Art des Zusammentreffens der Liebenden, ihre Schönheit u. s. w. entlehnt hat, in einigen recht wesentlichen Punkten.

Zunächst war die Liebesdichtung der Alexandriner in gebundenem Mass, die spätgriechische — oder sagen wir gleich der Roman in Prosa abgefasst. Der Umfang der alexandrinischen Gedichte war knapp; der Roman zeigt auffallende Breite. Aber diese ist nicht die Folge der ins einzelne gehenden charakterisierenden Kunst des Dichters; es ist ein fremdes Element, das diese im Grunde nicht sehr handlungsreichen Stoffe so gewaltig anschwellen lässt: das Element des Abenteuers. Es allein gibt der stets gleichen Grundhandlung, nach welcher die Liebenden sich finden, getrennt werden, alle möglichen Gefahren dulden und sich endlich wiederfinden, noch einige Abwechselung. Aber während der moderne Romanschriftsteller mit Recht Charakter und Handlung so in einander verarbeitet, dass die eine Folge des andern ist, stehen die Abenteuer des griechischen Romans mit dem betreffenden Paare so wenig in einem inneren Zusammenhange, dass dieselben jedem anderen Paare ebenfalls zustossen könnten und von diesem in ganz gleicher Weise durchgekämpft werden würden. Kurz, der griechische Roman ist ein Konglomerat zweier sehr verschiedenartiger Bestandteile: der — aus der alexandrinischen Liebeselegie stammenden — Liebesgeschichte und der Abenteureranekdote, welche selbst wieder einer eigenen Gattung abenteuerlicher, schon in der Odyssee vorhandener und später weiter ausgebildeter, aber in selbständigen Werken nicht mehr

erhaltener Reisedichtung entstammt, die ihrerseits wieder viele Motive aus dem Orient, namentlich Indien, entlehnt hat. Dass dieser ethnographische Roman in den ersten Jahrhunderten n. Chr. eine grosse Verbreitung hatte, geht mehr als aus einzelnen Bruchstücken aus den sie ironisch übertrumpfenden „Wahren Erzählungen“ des Lukianos hervor, in welchen der witzige Sophist mit offenbarer Parodie von seiner Reise nach dem Monde, seinem Aufenthalt in dem Bauch eines ungeheuren Fisches, auf der Insel der Seligen u. s. w. berichtet. So wenig nun derartige „Reisedichtungen“, die übrigens von ernsten Männern wie Euhemeros und Jambulos zur Ausarbeitung politischer Utopieen (Insel Felsenburg!) benutzt wurden, wirkliche Romane gewesen waren, so wenig war an sich die mehr lyrische Ausmalung eines Liebesabenteuers ein solcher. Erst durch die Vereinigung des erotischen mit dem ethnographischen Element ist der eigentliche Roman entstanden. Wann dies zum ersten Male geschah, ist nicht aufgeklärt, doch sprechen manche Gründe für das letzte Jahrhundert vor Chr., während der älteste Romanschriftsteller, von dem wir durch einen Auszug des Photios Kunde haben, der wahrscheinlich im ersten Jahrhundert nach Chr. lebende Antonius Diogenes ist.

Ehe sich aber der Roman weiter entwickelte, war die vorhin skizzierte sophistische Redekunst erstanden, die, wie sie sich aller Stoffe bemächtigte, nun auch die Liebes- und Abenteurergeschichte in den Bereich ihrer Behandlung zog und, wie sie formell die Zwitterform der rhetorischen Poesie schuf, auch auf die inhaltliche Ausgestaltung des Romans einen Einfluss von sehr zweifelhaftem Werte ausgeübt hat. Immer mehr treten bei den sophistischen Übungsreden aufregende phantastische Themen in den Vordergrund; die Handlung wird auf irgend einen Konflikt zugespitzt; die Liebe wird das treibende Motiv. Alle diese Kunstgriffe vererben sich auf die eigentlichen Romanschreiber, deren berühmteste hier namhaft gemacht werden sollen. Da ist zunächst der Syrer Jamblichos (um 170 n. Chr.), von dessen 16 Büchern „Babyloniaka“ oder Liebesgeschichte des Rhodames und der schönen Sinonis ein Auszug erhalten ist, der auf eine ganz äusserliche Anhäufung der tollsten Thatsachen schliessen lässt. Von

innerem Leben, einer Entwickelung der Charaktere, die wir mit Recht verlangen, zeigt sich aber bei ihm ebensowenig eine Spur wie in der ihrem Grundschema nach ebenfalls ganz typisch ausgeführten Liebesgeschichte des „Abrokomas und der Panthia“ des seiner Lebenszeit nach nicht genau zu bestimmenden Xenophon, der übrigens doch darin einen gesunden Fortschritt offenbart, dass er den Rahmen seiner Handlung auf weniger Länder beschränkt als seine Vorgänger. Immer mehr wird nun das östliche Mittelmeer mit seinen Küstenländern Kleinasien, Syrien, Palästina, Ägypten und etwa noch Kyrene der eigentliche Schauplatz dieser Romane. So auch in dem uns nur in lateinischer Bearbeitung erhaltenen, für eine ganze Reihe späterer Dichtungen vorbildlichen Roman von Apollonius von Tyrus, dessen Ton mit dem unserer Volksbücher auffallend verwandt klingt. Das umfangreichste dieser sophistischen Werke waren aber wohl die „Aethiopika“ des Heliodoros aus Emesa, dessen Helden Theagenes und Charikleia den jungen Racine aus begreiflichen Gründen begeisterten; denn Heliodoros verstand es vortrefflich, seinen Stoff geschickt zu gruppieren und verband damit die nicht jedem Dichter gegebene Fähigkeit, seine Leser von Seite zu Seite zu spannen, wobei das geschickt zum Schauplatz gewählte Wunderland Aegypten auch noch das Seinige that. Aber innere Handlung findet sich auch bei ihm nicht; und es darf zu Racines Ehren angenommen werden, dass die Fülle der Thatsachen, die den Knaben begeistern konnte, in ihrer Nacktheit den gereiften Dichter der Phèdre nicht mehr hätten befriedigen können. Hatten sonach die Hauptvertreter des Romans dessen Gebiet nach der Art und dem Schauplatz der Handlung bestimmt umgrenzt, so konnte es nicht fehlen, dass ein nach Originalität strebender Schriftsteller nun darauf verfiel, in der Schreibart, im Stil neue Bahnen zu gehen. Dies that Achilleus Tatios — wie man aus seiner Manier im Allgemeinen und namentlich aus einzelnen an des Musäos Dichtung „Hero und Leander“ erinnernden Wendungen geschlossen hat, ein Zeitgenosse desselben — in seinem realistisch und barock geschriebenen Roman „Leukippe und Kleitophon“, in dem mit wunderbarer Konsequenz jeder

schlichte sachgemässe Ausdruck vermieden ist, dagegen an Schnörkeln, poetischen Wendungen, rhetorischen Wortspielen, Antithesen, reimenden Satzenden u. s. w. das Menschenmögliche geleistet wird. Der als Verfasser der Abenteuer des Chaereas und der Kallirrhoë genannte Chariton endlich steht ganz unter dem Einfluss seiner Vorbilder Jamblichos, Xenophon und Heliodoros; und wenn man ihm auch eine gewisse Einfachheit des Stiles nachrühmen darf, so scheint diese weniger der Einsicht des Verfassers zu entstammen, als mit der dem ganzen Werk eigentümlichen Mattigkeit zusammenzuhängen, aus der sich nur hie und da die Heldin — wie in allen diesen Romanen der energischere Teil — zu heroischer Grösse erhebt.

Nach einem ganz besonderen Schema angelegt ist endlich der Roman „Daphnis und Chloe“ des Longos, der sich wieder dem Hirtenleben zuwendet und dessen Werk uns daher noch einmal in die Regionen Theokritischer Dichtung führt. Zu Lesbos auf dem Landgut eines reichen Mannes, so erzählt der Dichter, findet der Ziegenhirt Lamon einen kleinen Knaben, den er zu sich nimmt und Daphnis nennt; zwei Jahre später der ihm benachbarte Schafhirt Dryas ein Mädchen, dem er den Namen Chloë gibt. Die Kinder wachsen in der Hut ihrer Pflegeeltern auf, treiben ihre Herden zusammen auf die Weide und lieben sich, ehe ihnen ein klares Bewusstsein davon kommt. Da geschieht es, dass Daphnis von tyrrhenischen Seeräubern entführt werden soll; aber schliesslich rettet er sich durch einen Sprung ins Meer. Bald darauf erscheinen Krieger der Stadt Methymna, die unter nichtigen Vorwänden sich in Streitigkeiten mit den Bewohnern des Gebietes verwickelt haben, in welchem sich unsere Handlung abspielt; sie wollen Chloë davon führen; doch der Gott Pan schreckt die Feinde durch solche Wunderzeichen, dass sie ihre schöne Beute wieder freigeben. Nach weiteren Verwickelungen, die sich an die Schritte der Pflegeeltern zur Verheiratung ihrer Lieblinge knüpfen, werden diese als Kinder hochangesehener mitylenäischer Familien erkannt und ihnen demgemäss eine glänzende Hochzeit hergerichtet.

Was diesem Werkchen die besondere Zuneigung z. B. Goethes verschafft hat, ist, neben der sorgfältigen Motivierung der Begeben-

heiten, wohl der leichte Anflug modern sentimentalischer Naturbetrachtung und der Schein der Naivität, welcher die Erzählung umspielt. Aber diese Naivetät ist in der That nur Schein; und wenn das Naturgefühl des Dichters sich am wärmsten bei der Betrachtung eines zierlich angelegten Gartens äussert, so treten wir enttäuscht zurück und bedauern es, dass im ganzen so nichtige und ohne jegliche psychologische Vertiefung geschilderte Vorkommnisse den Inhalt dieses formell so klaren und lieblichen Büchleins ausmachen müssen. — Trotz seiner Unbedeutendheit hat der griechische Roman weitere Sprösslinge getrieben. Gar manches, was sich in einzelnen lateinischen, italienischen und französischen Erzählungen des späteren Mittelalters findet, stammt aus dieser Quelle; und wie Meister Boccaccio hier geschöpft, so gemahnt uns auch der „Oberon" unseres Wieland an mehr denn einer Stelle an Vorbilder aus den letzten Jahrhunderten des Griechentums.

Die einzige Blüte der lyrischen Poesie bleibt in dieser und der eigentlich byzantinischen Periode das Epigramm, mit formeller Zierlichkeit, aber ohne inneres Leben, und wegen der sich immer nackter offenbarenden Lüsternheit im ganzen für den ernsten Betrachter unerfreulich, wenn auch für den Kulturhistoriker interessant. Einzelne wahrhaft liebliche und reine Blumen können diesem bunten Strauss sein betäubendes Aroma nicht rauben. Wie nun schon Meleager von Gadara den ganz zeitgemässen Gedanken gefasst hatte, das Schönste dieser Gattung zu einer Blütenlese zu vereinigen, so fügte gegen Ende des ersten Jahrhunderts Philippos von Thessalonike zu den sechsundvierzig von Meleager berücksichtigten Dichtern Epigramme von dreizehn weiteren Lyrikern bei, die sich unterdessen einen Namen gemacht. Seinem Beispiel folgte bald darauf Straton von Lampsakos u. a. Aber damit war die Epigrammendichtung und -sammlung immer noch nicht erschöpft und abgeschlossen. Zu den alten Stoffen gesellten sich in der byzantinischen Zeit christliche und daneben nahm die Vorliebe für epigrammatische Beschreibung von Kunstwerken epidemisch zu. So verherrlichte der derbsinnliche Paulus Silentiarius die Sophienkirche, andere die Athosklöster u. s. w.

Die einzigen, die hier wirklich noch etwas, was über das Mittelmässige hinausging, geleistet und ausser der von den anderen einseitig betonten Form auch noch an den Inhalt ihrer Gedichte dachten, waren der auch in kirchlichen Angelegenheiten vielgenannte Patriarch von Konstantinopel, Gregor von Nazianz (um 379 n. Chr.) und der unter Justinian lebende Agathias aus Myrina.

Von diesen tausenden mehr oder minder wertvoller Kleindichtungen ist uns durch den Sammelfleiss der Byzantiner eine recht beträchtliche Zahl erhalten geblieben. Die Mehrzahl findet sich in der wahrscheinlich auf Veranlassung des Kaisers Konstantinos VII. Porphyrogennetes im zehnten Jahrhundert von dem Byzantiner Konstantinos Kephalas angelegten grossen Sammlung, die nach der Heidelberger Handschrift, in welcher sie erhalten ist, gewöhnlich als Anthologia Palatina bezeichnet wird, ein Komplex von fünfzehn Büchern, deren jedes die nach ihrer inneren Ähnlichkeit zusammengehörigen Epigramme enthält: das eine solche erotischen Inhalts, ein anderes die als Inschriften auf Kunstwerken und Gräbern gedachten, ein drittes die eigentlichen Sinnsprüche, ein viertes religiöse Epigramme, ein fünftes arithmetische Rätsel u. s. w. Mit vorwiegender Benutzung dieser neben vielem Unbedeutenden doch auch manche sinnigen Zeilen enthaltenden Sammlung hat dann im vierzehnten Jahrhundert der Mönch Maximos Planudes eine neue, kürzere, nach moralischen Gesichtspunkten geordnete „Blumenlese“, die sogenannte Anthologia graeca veranstaltet, in ihrer Mannigfaltigkeit ein interessantes Zeugnis für die Beweglichkeit und Vielseitigkeit des griechischen Geistes und darum wohl wert, als eins der ersten griechischen Bücher auf Veranstaltung des gelehrten Konstantin Laskaris 1494 zu Florenz gedruckt zu werden.

Können wir alle bis dahin kurz betrachteten Erscheinungen als Nachklänge der Antike bezeichnen, so offenbart sich dagegen ein ganz anderer Geist in der Reihe von Schriften, die unmittelbar oder mittelbar durch die Stiftung und Ausbreitung des Christentums bedingt sind und deren erste das aus den vier Evangelien, den apostolischen Briefen und der Offenbarung des Johannes sich zusammensetzende Neue Testament ist, die Quelle

unseres Glaubens, das Lehrbuch einer neuen Sittlichkeit, und abgesehen von diesem religiösen und ethischen Wert auch als sprachliches Denkmal der Verschmelzung hellenischen und orientalischen Geistes stets aufs neue interessant. An es schliessen sich dann als berichtende Zeugnisse die namentlich viele Züge aus Mariä und Jesu Jugend enthaltenden sogenannten „Apokryphen Evangelien" an, grossenteils wohl im zweiten Jahrhundert und noch später entstandene Schriften von mehr poetischem als geschichtlichem Wert und deshalb für die legendarische Verbrämung des Lebens Jesu in Schrift und Farbe bis über Rafael hinaus massgebend; während die Lehre in den zum Teil noch erhaltenen Schriften unmittelbarer Apostelschüler, der sogenannten apostolischen Väter, weiter ausgebaut erscheint, wie in dem Brief des Barnabas, dem an die Korinther gerichteten und wegen seines bedeutsamen Inhalts lange in den Gemeinden beim Gottesdienst vorgelesenen Brief des römischen Gemeindevorstehers Clemens von Rom, den Briefen des Bischofs Ignatius von Antiochia an verschiedene Gemeinden und endlich in der nur bruchstückweise erhaltenen, von dem Bischof Papias zu Hierapolis in Phrygien veranstalteten Sammlung von Überlieferungen über die Reden Christi. Dazu kommt neuerdings die 1883 von dem Metropoliten Philotheos Bryennios in Nikomedia aus einer Jerusalemer Handschrift herausgegebene „Lehre der zwölf Apostel", ein wahrscheinlich zwischen 120—160 n. Chr. von einem Judenchristen, der möglicherweise noch mit den Aposteln in Berührung gestanden, verfasstes Schriftchen, wertvoll durch den Einblick, den es uns in die älteste von einem Unterschied zwischen Bischöfen und Presbytern noch nichts wissende Gestaltung der christlichen Gemeindeverfassung gestattet, im übrigen aber nach Stil und Gehalt den evangelischen Schriften nicht ebenbürtig. Von der die Gemüter bis auf den Grund aufregenden Gewalt der neuen Lehre zeugen aber vielleicht noch eindringlicher als diese Schriften die merkwürdigen Mischungen heidnischen, jüdischen und christlichen Wesens, die uns ebenso in der Poesie wie namentlich in der Philosophie der ersten nachchristlichen Jahrhunderte begegnen. Dort sind es die sogenannten Sibyllinischen Orakel,

hexametrische Gedichte aus verschiedenen Jahrhunderten, die teils in prophetischer Sprache schon Geschehenes behandeln, teils mit unverkennbarer Anlehnung an das Neue Testament, namentlich die Apokalypse, Weissagungen über das Geschick von Tempeln und Städten, Weltbrand und Welterneuerung enthalten und in welchen wir trotz Müllenhoff die über Irland dem Norden zugekommenen Quellen der ältesten Eddalieder erkennen. Hier macht das Heidentum im Neuplatonismus den letzten grossartigen Versuch, eine monistische, die Entzweiung zwischen Subjekt und Objekt aufhebende Philosophie zu schaffen. Die Heiden hatten ja selbst erkannt, dass das Heidentum einer Reform bedürfe, welche an Stelle der seitherigen verblasenen Religion eine solche fürs Herz setzen solle; aber statt nun direkt zum Christentum überzugehen — wie übrigens auch nicht wenige ernste Denker damals gethan haben — schufen die Führer dieser neuen geistigen Bewegung durch Kombination älterer griechischer Systeme, namentlich Platonischer Ideen (daher der Name der Richtung), orientalischer Theosophie und einiger christlichen Lehren das Dogma von dem Schauen der Gottheit durch die Ekstase. Jeder Mensch, so lehrten sie, muss danach streben, sich mit Gott zu vereinigen. Die Erreichung dieses Zieles wird zunächst angebahnt durch die Reinigung der der höheren Welt zustrebenden Seele, und die höchste Stufe dieser Reinigung ist eben das Schauen Gottes. Dieser Neuplatonismus wollte also in der That dasselbe Bedürfnis des menschlichen Herzens befriedigen, dem das Christentum in einer so volkstümlich verständlichen Weise entgegengekommen war. Da die Welt am Wissen verzweifelt hatte, wollte er den Glauben wiederherstellen. Aber weil er in hellenischer Vornehmheit das Christentum als einen Aberglauben behandelte, hat er in seiner Hauptrichtung die Brücke zu demselben nicht gefunden.

Die berühmtesten Vertreter des Neuplatonismus sind zunächst der eigentliche Begründer der Schule, der seit seinem vierzigsten Lebensjahre zu Rom lehrende und dort hoch angesehene Plotinos aus Lykopolis in Ägypten (205—270 n. Chr.) ferner der scharfsinnige Porphyrios aus Tyros, der mit grösserer Entschiedenheit als Plotinos für die „Reinigung" der Seele das Gebot der Askese

stellt, bis endlich Jamblichos aus Chalkis, mehr Theolog als Philosoph, die Philosophie ganz in den Dienst der positiven Religion stellt. Fortgesetzt durch die namentlich von Julianus Apostata gepflegte Schule von Athen, lebte der Neuplatonismus bis zum sechsten Jahrhundert n. Chr. scheinbar kräftig weiter, um aber dann rasch abzusterben. Der kühne Satz seines letzten Hauptvertreters Proklos (412—485): „Was das Herz ahnt, kann der Vernunft nicht widersprechen“ beweist klar genug, dass die Grundbedingung alles philosophischen Denkens von den letzten Neuplatonikern nicht mehr als solche anerkannt wird. So beschliesst und vollendet der Neuplatonismus den grossartigen Kreislauf der hellenischen Philosophie.

Umgekehrt hat aber auch das Christentum, in das sich schon im zweiten Jahrhundert griechische Gedanken (Gnostiker!) und später gar manches Orientalische (Manichäismus) eingeschlichen, manches vom Neuplatonismus in sich aufgenommen. Dies zeigt sich namentlich in der durch das Wachstum der Gemeinden, die Anlage grösserer Kirchen, die Verfolgungen und endlich die theologischen Streitigkeiten sich rasch entwickelnden christlichen Beredsamkeit, in der sich, ganz der voralexandrinischen politischen, Gerichts- und Prunkrede entsprechend, jetzt die Kanzelrede, Streitrede und Lobrede (auf Märtyrer u. s. w.) nach Inhalt und Form scharf trennen, und in der — um nur ein paar der hervorragendsten Namen zu nennen — Origines von Alexandrien (drittes Jahrhundert), Basilios der Grosse nebst seinem Freund Gregor von Nazianz und seinem jüngern Bruder Gregor von Nyssa (sämtlich im vierten Jahrhundert) und endlich der „in Gedanken und Worten unerschöpfliche“ Patriarch von Konstantinopel, Johannes Chrysostomos († 408 n. Chr.) grossen Ruhm gewonnen haben.

Mit der Erwähnung dieser letzten Namen haben wir uns unvermerkt derjenigen Periode griechischen Staats- und Kulturlebens genähert, die man kurzweg nach der Hauptstadt der Osthälfte des Römerreiches die byzantinische genannt hat, nicht ohne damit stillschweigend den Begriff der Entartung zu verbinden. Nun ist es ja freilich wahr, dass von einer charaktervollen Eigenart

dieses nach und nach durch die Einwirkungen der Völkerwanderung, des Orients, des Christentums völlig veränderten Volkes nichts mehr zu verspüren ist und so auch der Litteratur dieser Periode jede Ursprünglichkeit und Originalität mangelt; auf der anderen Seite aber darf das, was Byzanz auf uns vererbt hat, doch nicht so gering angeschlagen werden, als man gemeiniglich thut. Wie es selbst auf den Errungenschaften einer tausendjährigen Kultur stand, hat es diese nicht ohne Verständnis weitergetragen; das moderne Staatswesen hat in Byzanz seinen Ausbau, die Kirche ihre Ordnung gefunden. Nur dass leider das geistige Streben sich überwiegend den kirchlich-dogmatischen Fragen zuwandte und andere darüber ganz vernachlässigte!

Seit der durch Justinian 529 n. Chr. angeordneten Schliessung der noch immer im heidnischen Sinne wirkenden Universität Athen ging diese Stadt geistig und materiell mehr und mehr zurück. Von griechischen Kaisern fast nie besucht, von Kreuzfahrern kaum gekannt, verfiel sie durch ihre Weltabgelegenheit und infolge der Plünderungszüge von Korsaren, Erpressungen von Beamten oder Missernten in dem an sich kargen Boden völlig. Traurig lesen sich die Reden, Denkschreiben, Briefe und Gedichte, in welchen der 1182 als Metropolit dorthin versetzte Michail Akominatos die Zustände von Stadt und Landschaft schildert. Athen selbst erscheint ihm als ein Trümmerhaufen, dessen ärmliche Bevölkerung einzig aus der Fabrikation von Öl und gewebten Stoffen noch bescheidenen Gewinn ziehe. Der Prachttempel der Athene — erst 1687 im türkisch-venetianischen Kriege durch Lüneburger zerstört — prangt zwar noch als Heiligtum der Panagia Atheniotissa auf dem Burgfelsen; aber das Leben, das sich einst zu dessen Füssen entwickelt hatte, ist weg. Grabesstille ringsum. Die höheren Beamten sitzen in Theben; das Losungswort geht von Konstantinopel aus.

Diese am Bosporos unvergleichlich schön gelegene Stadt war seit den Tagen ihres kaiserlichen Paten, des grossen Konstantin, Weltstadt geworden. Die Teilung des Reiches in eine West- und Osthälfte beschleunigte die Ausbildung ihres eigentümlichen Charakters als Vermittlerin zwischen Orient und Occident. Reich

an Denkmälern, Bauten und geistigen Kräften übernahm sie seit Anfang des vierten Jahrhunderts die Rolle von Alexandria. Konstantin selbst hatte eine Reihe von hervorragenden Gelehrten hierher berufen, Bibliotheken gestiftet und in der bei der Sophienkirche belegenen Akademie eine Zentralbildungsanstalt geschaffen, in welcher unter Leitung eines Direktors von zwölf Lehrern neben der Bibel und den Kirchenvätern Homer, Hesiod, Pindar, die grossen Tragiker, Aristophanes, und unter den Prosaikern Thukydides, Dialoge des Platon, die Staatsreden des Demosthenes, Schriften des Plutarchos, Lukianos und anderer erklärt wurden. Zahlreiche, meist von Klerikern geleitete Schulen besorgten die Verbreitung der Elementarkenntnisse oder bereiteten auf die Akademie vor. Daraus erklärt sich zur Genüge der spezifisch christliche Charakter der byzantinischen Litteratur, ohne dass man deshalb befugt wäre, dieselbe eine im guten Sinne fromme zu nennen. Im Gegenteil spiegelt sich die an Intriguen, Schandthaten, überhaupt Verbrechen jeder Art reiche Geschichte des Kaisertums, das, beneidet von einem unselbständigen Erbadel und begleitet von einer meist unterwürfigen Geistlichkeit, abwechselnd in den Händen eines Abenteurers, Verbrechers oder Gelehrten lag und nur sehr wenige wirklich bedeutende Herrscher aufzuweisen hat, scharf genug in der charakterlosen Beurteilung dieser Dinge durch die zeitgenössischen Schriftsteller wieder. Im grossen Ganzen waren die an Kämpfen mit Goten und Vandalen, Bulgaren und Persern, Arabern und Türken und an Zerwürfnissen der Kaiser mit der Geistlichkeit reichen Jahrhunderte bis zur Zeit der deutschen Ottone aus begreiflichen Gründen der, friedliche Zustände voraussetzenden, Entwickelung der Litteratur wenig günstig. Erst unter der glänzenden Regierung der Komnenen (vom neunten Jahrhundert an) wird das anders. Aber einen eigentlichen Klassiker hat Byzanz nicht mehr hervorgebracht. Dazu fehlte, wie wir schon hervorgehoben, die originale Frische und ausserdem die bewusste Beschränkung, durch welche die Alten gross geworden waren. Fast alle diese Schriftsteller haben keine Ahnung mehr von der freien, kräftigen Luft der alten Hellas; hinter Klostermauern, dem Volksleben entfremdet, durch das Vielerlei ihrer Bildung den Mittelpunkt ihres litterari-

schen Seins verlierend, schreiben sie alle unfrisch, geziert, geschnörkelt und mit stark religiöser Färbung. Das abstrakte Wissen steht ihnen höher als das schöne Schauen. Daher werfen sie sich mit bewunderungswürdiger Ausdauer auf die Ausarbeitung von Sammelwerken oder erklärenden Schriften, und die noch erhaltenen Wörterbücher des Hesychios (viertes Jahrhundert), Suidas, die Bibliothek des Photios (neuntes Jahrhundert), das Etymologicum magnum, die erklärenden Schriften des gelehrten Erzbischofs Eustathios von Thessalonike (zwölftes Jahrhundert) zu Homer, des Tzetzes zu Homer und Hesiod und vieler anderen haben natürlich bis heute einen wissenschaftlichen Wert; aber wo sie poetisch werden, fällt der Versuch meist sehr unglücklich aus. Wie weit sie sich von Geist und Form des Altertums entfernt haben, beweist ebenso ihr Stil, der zwischen klassischen und neutestamentlichem Griechisch schwankt (wie der Architekturstil der Zeit zwischen griechischen und arabischen Formen) und überdies schon eine stattliche Zahl von Fremdwörtern aufgenommen hat, wie ihre entschiedene Ablehnung der antiken, von ihnen als gelehrt bezeichneten Versmasse und dafür die Aufnahme des wohl schon länger in Volksliedern gebrauchten und daher sogenannten politischen Verses, eines katalektischen jambischen Tetrameters

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ –́

für alle epischen und lyrisch-epischen Gedichte, dessen fünfzehn nicht mehr streng nach der Quantität geschätzte, sondern einfach gezählte, abwechselnd unbetonte und betonte Silben fortan bis auf den heutigen Tag die herrschende Form der hellenischen Volksdichtung geblieben sind. Nicht zu ihrem Glück. Denn der leicht zu handhabende Vers ist in der Folge gar oft von Dilettanten missbraucht worden und führte zudem die Dichtung einer so eintönigen, klappernden Form zu, dass es erst einer bewussten Aufraffung gegen diese eingerissene Lahmheit bedurfte, um in der neugriechischen Litteratur wieder Formenreichtum zu schaffen.

Die byzantinische Geschichtschreibung ist in bezug auf Form und Inhalt von sehr ungleichem Wert. Die einen Vertreter derselben sind trockene Chronisten, andere versenken sich in die unerquicklichen Einzelheiten der Hofgeschichten oder religiösen

Streitigkeiten mit einer einer besseren Sache würdigen Sorgfalt; nur wenige streben grösseren Mustern nach. Der bedeutendste der älteren Zeit ist unstreitig Prokopios aus Caesarea, der als Geheimschreiber Belisars den grossen Feldherrn auf seinen Kriegszügen begleitete und später die Ergebnisse seiner Beobachtungen bei den Kämpfen mit Persern, Vandalen und Ostgoten in den acht Büchern seiner „Zeitgeschichte" niedergelegt hat, einem jetzt noch, namentlich auch für die Geschichte der germanischen Völker, bedeutungsvollen Werk. Weiter hat er sich in einem umfangreichen Buche über die unter Justinian entstandenen Prachtbauten ausgelassen und endlich in seinen „Anekdota" eine nicht ohne Bitterkeit abgefasste Hofgeschichte seiner Zeit gegeben. Prokopios ist der letzte staatsmännisch und stilistisch geschulte Historiker. Wir übergehen eine Reihe charakterloser Schmeichler und erwähnen aus dem Zeitalter der Komnenen nur zwei Mitglieder dieses Kaiserhauses, die ebenfalls schriftstellerisch thätig waren: den Nikephoros Bryennios, welcher eine die Jahre 1057—1081 umfassende Geschichte der Komnenen schrieb, und seine Gemahlin, die geistreiche Tochter des grossen Alexios, Anna Komnena, deren fünfzehn Bücher umfassende Geschichte ihres Vaters, die „Alexias", überhaupt eins der bedeutendsten Erzeugnisse der byzantinischen Litteratur ist. Den Untergang Ostroms haben Joannes Dukas in seiner „Byzantinischen Geschichte," Laonikos Chalkokondylas in seiner „Geschichte des Untergangs des oströmischen Reichs" (1298—1462) und Georgios Phranzes in der „Geschichte der Paläologen" (1260—1477) ergreifend geschildert.

Die Philosophie des Altertums war in sich abgeschlossen. Eine Fortsetzung war unmöglich, wohl aber eine Kombination mit christlichen Lehren. Eine solche versuchte im achten Jahrhundert Joannes Chrysorrhoas von Damaskus durch die Anwendung der Aristotelischen Lehren auf die christliche Dogmatik; er wurde damit der Begründer der bis zur Renaissance herrschenden sogenannten scholastischen Philosophie. Die christliche Beredsamkeit schritt auf den Trümmern der nach Theodosius nur vorübergehend noch von dem gründlich gebildeten, aber allzu lehrhaften und

koketten Themistios und dem vielseitigen, aber eiteln Libanios vertretenen jüngeren Sophistik siegreich weiter.

Von Poesie im eigentlichsten Sinn des Wortes kann bei den Byzantinern nicht die Rede sein. Man machte zwar Verse, aber diese waren nur die Träger verschrobener prosaischer Gedanken. Das politische Versmass sorgte dafür, dass die byzantinische Dichtkunst sich auch in ihrem Stil kaum über das Niveau des Alltäglichen erhob. Einer der besten dieser „Dichter" war noch der Jambiker Georgios Pisides, Hofbeamter und Diakon an der Sophienkirche (630), dessen meist geschichtliche Ereignisse behandelnden Trimeter, wenn auch nicht frei von höfischer Rhetorik, doch wegen ihre Reinheit und Eleganz gerühmt werden durften. Der unter den Komnenen sichtbare Aufschwung der Litteratur kommt, wenn man die poetischen Gattungen in Betracht zieht, fast allein dem Roman zu Gute, wofür uns eine Reihe noch erhaltener Liebesromane den besten Beweis liefern können. So des Eustathios Erzählungen von Hysmine und Hysminias, eine Karikatur des Romans des Achilleus Tatios, voll Galanterie und Süsslichkeit; ferner die Geschichte von Rhodanthe und Dosikles, ein nach dem Vorbild Heliodors gearbeiteter Roman in Trimetern, mit welchem sein Verfasser Theodoros Prodromos, ohne es zu wollen, ebenso die Zerfahrenheit seiner Zeit abgespiegelt wie seinen eigenen Ungeschmack bewiesen hat. An die Stelle des bei Eustathios noch vorherrschenden galanten, süsslichen Tons tritt bei ihm eine „metzgermässig" heroische Tonart, wie denn z. B. die Trennung der Liebenden mit der Zerschneidung eines lebenden Ochsen in zwei Teile verglichen wird. Dass die nach solchen Vorbildern gearbeiteten Romane des Niketas Eugenianus und Konstantinos Manasses nicht viel Anziehendes haben, bedarf keiner weiteren Erklärung. Der einzige Epiker des Komnenenzeitalters ist Joannes Tzetzes, ein wohl unterrichteter, für seine Zeit sogar hochgelehrter Mann, der von massgebender Stelle nicht die gewünschte und durch sein Wissen wohl auch verdiente Beachtung gefunden und seine Verstimmung darüber in mehreren Schriften deutlich genug ausgesprochen hat. Dass in einer Zeit, in der man für die Eigenart des heroischen Zeitalters gar kein

Verständnis mehr hatte, sein Versuch, den ganzen troischen Sagenkreise in drei Abteilungen „Iliaka" zusammenzufassen, verunglücken musste, ist uns sofort klar, auch wenn seine Hexameter besser gewesen wären, als sie es wirklich waren. Dass derselbe Mann in seinen „Homerokentra" das Leben Jesu aus fast unveränderten Homerischen Hexametern zusammensetzen konnte, spricht ebenfalls mehr für seine Geduld als für seinen Geschmack.

Es war die höchste Zeit, dass ein frischer Hauch diese dürren Blätter vom Boden fegte und einer neuen Vegetation Raum schaffte. Dieser frische Hauch kam in der That mit dem Kreuzzügen. Die zum Teil wenigstens poetisch hochgebildeten Ritter der Provence und Normandie brachten neue Versmasse und neue Stoffe. Sagen, wie die vom König Artus und seiner Tafelrunde, von der schönen Magellone, von Oktavianus u. s. w. machten bald im griechischen Gewande die Reise durch das byzantinische Reich und gewannen eine solche Volkstümlichkeit, dass sie noch jetzt zum Teil als Märchen unter den Neugriechen fortleben. Aber nicht nur, dass diese Stoffe der byzantinischen Litteratur einverleibt wurden: sie gaben auch die Anregung zu freieren Nachbildungen, zu erotisch-ritterlichen Erzählungen von Helden, die für den Glauben und ihre Liebe kämpfen, und deren populärster der in einen umfangreichen, noch erhaltenen Gedicht besungene Digenis Akritas ist. Kämpfer für die Liebe und den Glauben! Wie romantisch heimelt uns das an! Und wir haben noch mehr Recht zu dieser Empfindung, wenn wir uns sagen lassen, dass eine ganze Fülle damals entstandener Stoffe unvermerkt, wie das ja gewöhnlich in der Litteratur geschieht, nach dem Westen gewandert sind und dort mit der Zeit Anregung zu den herrlichsten Werken der Dichtkunst gegeben haben. Aber während diese Dichtungen entstanden — waren sie doch grossenteils aus dem Kampf mit den Ungläubigen herausgeboren! — zogen sich die Gewitterwolken drohend und immer drohender über dem byzantinischen Reiche zusammen. Schon 1354 hatten die Osmanen das wichtige Kallipoli besetzt, fünfzig Jahre später gehorchte ihnen schon der grössere Teil der Balkanhalbinsel, und nun schloss sich der eiserne Ring des von einem eisernen Willen gelenkten kriegerischen Volkes immer bedrohlicher um die so

wunderschön gelegenen Hauptstadt. Da durchzitterte im Sommer 1453 ganz Europa die Kunde: Konstantinopel ist gefallen. In der That war es nach tapferster Verteidigung, bei welcher der Kaiser Konstantin XI. Palaeologus selbst den Heldentod gefunden hatte, am 29. Mai dem feindlichen Anprall erlegen und der furchtbare Mahmud II, dessen Charakterkopf eine gleichzeitige Medaille treffend wiedergibt, war in die Stadt eingezogen, deren Türme von nun an statt des Kreuzes den Halbmond tragen sollten. Griechenland wurde türkische Provinz. Der Schacht der Poesie schien für immer verschüttet. Aber wie in der Natur, gibt es auch in der Welt des Geistes kein Vergehen, ohne dass Neues entstände. Wie griechisches Schriftentum in den Tagen Karls des Grossen kräftigend und belebend in die arabische Litteratur eingedrungen war, so wurde es jetzt, von flüchtigen Gelehrten nach Italien gebracht, im Abendland zur Quelle eines noch fort und fort mächtigen Stromes geistigen Lebens. Aber auch im Mutterland selbst, in dem Jahrhunderte hindurch nur das Lied des Hirten auf dem Berge und des Klephten in der Höhle alte Erinnerungen bewahrte, sollte sich, als seine Zeit gekommen, der schlummernde poetische Trieb Griechenlands aufraffen und in rühmlicher Nacheiferung der Vorbilder aus dem Altertum seine Stimme erschallen lassen als ein verheissungsvolles Zeichen der geistigen Kraft seines Volkes. Aber die Lehre mögen sich die Hellenen aus der Geschichte der Litteratur ihrer Vorfahren ziehen, dass ein Volk und eine Litteratur nicht anders stark werden und blühen kann, denn durch die treue Hingabe an die Gemeinschaft, in welcher die starken Wurzeln unserer Kraft liegen: das Vaterland.

Namen- und Sachregister.

A.

Abaris, Orphischer Dichter 253.
AchäischePeriode des Hellenentums 31.
Achaeos, Tragiker 459 f.
Acharner, die, Komödie des Aristophanes 525 ff.
Achilleus Tatios 739 f.
Adonis, Gedicht der Praxilla 231.
Adonislied 24.
Adrastos, argivischer Heros 277.
Ägypter, die, Tragödie d. Aeschylos 331.
Älteste Dichtungen der Hellenen 18 ff.
Aeolier 8. 10. 14. 16. 32. 35. 55. 152. 201. u. sonst.
Aeschines 661 ff.
Aeschrion 143.
Aeschylos 7. 115. 148. 196. 321 ff.
Aesop, Fabeldichter 242 ff.
Aethiopis, Epos 83, 85 f. 102.
Agamemnon, Tragödie des Aeschylos 354 ff.
Agatharchos, Dekorationsmaler 308.
Agathias aus Myrina 742.
Agathokles 212.
Agathon, trag. Dichter 460.
Aiantides 721.
Aias, Tragödie des Sophokles 379 ff.
Aigimios, kyklisches Epos 92. 104.
Akusilaos von Argos, Logograph 467.
Alexander Aetolos 721.
— d. Gr. 31. u. ö.
Alexandriner, die 688 ff.
Alexis 680.
Alkaios 20. 177 ff.
Alkman 164 ff.
Alkestis, Drama des Euripides 441 ff.
Amazonia, kyklisches Epos 92.
Amelesagoras, Logograph 467.
Amymone, Satyrspiel des Aeschylos 332.
Anabasis des Xenophon 577 ff.
Anakreon 20. 114. 191 ff.
Anakreontea 196 ff.
Anakreontiker im 18. Jahrh. 200.
Ananios 143.
Anaxagoras 267. 498 f.
Anaximander von Milet 259.
Anaximenes 259 f.
Andokides, Redner 636 ff.
Andromache, Tragödie des Euripides 441.
Angilbert 67.
Anthologie, griechische 742.
Antigone, Tragödie des Sophokles 409 ff.
Antimachos 149.
Antipater von Sidon 707.
Antiphanes 680.
Antiphon 635 f.
Antisthenes 598.
Antoninus, M. Aurelius 732.
Antonius Diogenes 738.
Aphrodite, Hymnus auf 72.

Apollinaris von Alexandria 722.
Apollodoros, Lehrer Pindars 212.
Apollon 22. 30. 56 u. ö.; Hymnus auf den delischen Apollon 71 f.; auf den pythischen Apollon 72.
Apollonios von Tyana 731. 735.
— aus Perge 698; — von Rhodos 700 f.
Appianos 729.
Aratos von Soli 701. 710.
Archelaos, Drama des Euripides 421.
Archias 707.
Archilochos 78. 129. 133 ff. 141. 146.
Archimedes 698.
Arete 141.
Argonautensage 92. 115.
Argonautika, Orphisches Gedicht 252.
Arimaspen, Sage von den 253.
Arion 173 f. 233. 276; Arionsage 75.
Aristarchos von Samothrake 63. 65. 66. 700; — von Samos 698; — von Tegea 460.
Aristeas von Prokonnesus 253.
Aristias, Dichter von Satyrdramen 302.
Aristippos 597 f.
Aristobulos, Historiker 589.
Aristophanes, komischer Dichter 20. 137. 522 ff.
— von Byzanz 65. 699 f.
Aristoteles 2. 10. 63. 77. 610 ff.
Aristoxenos von Selinus 507.
Arkesilaos 676.
Arktinos, Dichter der Äthiopis 56. 58. 85. 102.
Arrianos 729.
Artabazes 722.
Artemis 22. u. ö.
Asianische Rednerschule 666.
Asios von Samos, Epiker 146. 147.
Asklepiades 710.
Astronomia, dem Hesiod zugeschriebene Dichtung 103.
Astydamas, Tragiker 458.
Athanis 587.
Athen zur Zeit des Kleisthenes 281 ff.; zur Zeit des Perikles 587 ff.; zur Zeit Alexanders d. Gr. 667 ff. unter; den Byzantinern 746.
Athenagoras 141.
Athenodoros, Stoiker 674.
Atthidenschreiber, die 590.
Atomistiker, Philosophengruppe 266 f.

B.

Babrios 720.
Bacchantinnen, die, Tragödie des Euripides 430 ff.
Bacchylides 203. 208 ff.
Bach, Johann Sebastian 65.
Balladen, altenglische und schottische 27.
Basilios 745.
Batrachomyomachie 67. 70. 78 ff.
Baumbach, R. 200.
Bentley, A. 68.
Beredsamkeit, Entwickelung der 624 ff.
Bernhardy 125.
Bibliotheken, Entstehung von 677; in Alexandria 692.
Bion 706, 719.
Bodmer 199.
Boltz, A. 120.
Breitinger 200.
Brousiades, Übersetzer Homers 68.
Bruch, Max 68.
Brunhild 39.
Bühne im griechischen Theater 306 ff.
Bupalos 141.
Burgunder, Reich der 29.
Byzantiner 67. 747 ff.
Byzantios, Alexander 533.

C.

Caecilius von Kale Akte 733.
Cassius Dio Coccejanus 729.
Chaeremon, Tragiker 460.
Charakter der griechischen Litteratur im allgemeinen 15 f.
Chariton 740.
Charon 91.
Charon von Lampsakus, Logograph 470.
Chersias von Orchomenos, Epiker 147.
Chionides, komischer Dichter 517.
Chios, als Heimat Homers 55.
Choerilos, Dramatiker 302.
Choerilos von Samos, Epiker 150.
Choliambus 141.
Chorizonten 63.
Chor in der griechischen Tragödie 314 ff.; in der Komödie 511 ff.
Choregie in Athen 315 f.
Christopulos 198. 200.
Chrysippos 672.
Chrysorrhoas 749.
Chrysostomos, Dion 734; Johannes 740.

Chrysothemis 22.
Cicero 26. 57. 58.
Cidromanzen 27. 28.
Claudius, römischer Kaiser 722.

D.

Daktylen, über die idäischen, Epos 104.
Danaiden, die, Tragödie des Aeschylos 331 f.
Danais, episches Gedicht 93.
Dante 68.
Dares Phrygius 67.
Deinarchos, Redner 665.
Demades, Redner 665.
Demeter 23; Hymnus auf Demeter 73 ff.
Demetrios Chalkokondylas 66.
Demetrios aus Phaleron 665. 683. 690.
Demochares, Redner 665.
Demodokos, Sänger, 27.
Demodokos von Leros, Epigrammatiker 121.
Demokles von Pygela, Logograph 467.
Demokritos von Abdera 267.
Demonax, Freund des Theognis 126; eklektischer Philosoph 676.
Demophilos 588.
Demosthenes 8. 650 ff.
Diagoras von Melos 237.
Dictys Cretensis 67.
Didaskalien 273.
Didymos 66.
Digenis Akritas 751.
Diodoros 727.
Diogenes, der Cyniker 598.
Dionysien, als attische Theaterfeste 288 f.
Dionysiodoros, Sophist 504.
Dionysios von Halikarnassos 727. 733.
Dionysos, Verehrung des Gottes 23; Hymnus auf Dionysos 75.
Distichon, Entstehung desselben 108. 109.
Dithyrambiker, jüngere, 233 ff.
Dithyrambos 23. 162. 276.
Dorier 8. 10. 13. 14. 16. 32. 152. 201. u. ö.
Drama, Entwickelung desselben bis Aeschylos 268 ff.

E.

Ekklesiazusen, die, Komödie des Aristophanes 553.
Eleaten, Philosophengruppe 263 f.
Elegie, Entstehung, Name, Charakter 108 ff.; bei Archilochos 136 f.; bei den Alexandrinern 705 ff.
Elektra, Tragödie des Sophokles 383ff.; des Euripides 440.
Empedokles aus Agrigent 265.
Enkomion 162.
Ennius 67.
Entwickelung der griechischen Litteratur im allgemeinen 16 f.
Eoeen, Dichtung des Hesiod 102. 103.
Ephoros 587 ff.
Epicharmos 280. 507.
Epigenes 277.
Epigonen, die, kyklisches Epos 90.
Epigramme, dem Homer zugeschriebene 80; spätere Entwickelung 121. 706 ff. 741 f.
Epiktetos 732.
Epikureische Philosophie 674 ff.
Epikuros 674.
Epimenides von Kreta 92. 253.
Epinikion 162. 217.
Epithalamion 162.
Epos, genealogisches 145 f.
Eratosthenes von Kyrene 678. 698.
Ernst, Sage vom Herzog 54.
Erinna 190.
Erisistratos von Julis, Arzt 698.
Erziehung der Hellenen 10. 11 ff.
Etzel 29.
Eudemos von Paros, Logograph 467.
Euenos von Paros 504.
Eugaion von Samos, Logograph 470.
Eugammon, kyklischer Dichter 89.
Eukleides von Alexandria 697.
Eukleides von Megara 597.
Eumelos von Korinth 146.
Eumeniden, die, Tragödie des Aeschylos 361 ff.
Eumetis, Dichterin 121.
Eumolpos 23.
Eunomia, Elegie des Tyrtaeos 112.
Eupolis, komischer Dichter 520 f.
Euripides 10. 15. 20. 419 ff.; Charakteristik 452 ff.
Eurydike 24.
Eustathios von Thessalonike 748.
Euthydemos, Sophist 504.
Ezechiel 722.

F.

Fabel 11.
Fafnir 30.
Familienleben der Hellenen 10.
Farnesischer Stier 17.
Faust, von Goethe 57 u. sonst.
Firdusi 407.
Frauen, Stellung derselben in Griechenland 10.
Frauenkatalog, dem Hesiod zugeschrieben 102.
Frieden, der, Komödie des Aristophanes 535 ff.
Frösche, die, Komödie des Aristophanes 547 ff.
Froschmäusekrieg s. Batrochomyomachie.
Froschmeuseler des Gabriel Rollenhagen 80.
Frühlingslieder der Hellenen 19.

G.

Galenos 730.
Geibel 45.
Gellert 68.
Gellius 190.
Geryonis, Dichtung des Stesichoros 168.
Gesellschaftliches Leben der Hellenen 12.
Gesser—Chansage 67.
Glaukon, Sokratiker 597.
Gleichnis bei Homer 49.
Gnomische Dichter 119.
Goethe 1. 2. 45. 46. 57. 68. 195 u. ö.
Gorgias 503. 629 ff.
Grabspenderinnen, die, Tragödie des Aeschylos 359 ff.
Gregor von Nazianz 722. 742. 745; Gregor von Nyssa 745.
Griechenlands Lage, Küstenentwickelung, Bodenverhältnisse, Klima u. s. w. 2 ff.
Griechische Litteratur, allgemeiner Charakter derselben 15. 16.
Grossen Werke, die, dem Hesiod zugeschrieben 103.
Gunter 39.
Gyges 133.

H.

Hadrian 55.
Hagias, Dichter des Nostoi 88.
Hegesias 665.
Hegesinos 147.
Heilkunde, langsame Fortschritte derselben in Griechenland 8.
Hekabe, Tragödie des Euripides 428 ff.
Hekataeos v. Milet, Logograph 468 ff.
Heliodoros 739.
Helena 30; Dichtung des Stesichoros 168 f.; Tragödie des Euripides 429 f.
Hellanikos 63. 470.
Hellenen, Äusseres und Charakter 7 f.
Herakleitos, Philosoph 264.
Herakles 90 f.; seine Hadesfahrt 91; der rasende Herakles, Tragödie des Euripides 444.
Heraklesepen 147 ff.
Herakliden 30; Drama des Euripides 444.
Hermes, Hymnus auf 72 f.
Herodes 143.
Herodianos 66.
Herodot 55. 56. 58. 66. 67. 471 ff.
Heron, Mechaniker 698.
Herophilos 698.
Hesiodos 21. 56. 95 ff.
Hexameter, als epischer Vers 28.
Hieronymos von Kardia 589.
Hilarotragödie, die 510 f.
Hipparchos, Astronom 698.
Hippias aus Elis, Sophist 503 f.
Hippokrates von Kos 492 ff.
Hippolytos, Tragödie des Euripides 447 ff.; des Seneca 449 f.
Hipponax 67. 140 ff.
Hissarlik 32. 35.
Höllenfahrt Christi, apokryphes Evangelium von der 91.
Hochzeit des Keyx, kyklisches Epos 92.
Holberg, Ludwig 68.
Homer, Person des Dichters 54 ff.
— sonst erwähnt 7. 18. 21. 25. 27. u. o.
Homeriden 55. 61.
Homerische Dichtung, Entstehung, Inhalt u. s. w. 28 ff.; formelhafte Bestandteile 48 f.; Anschaulichkeit 49; Gleichnisse 49 f.; Charakteristik 50; Komposition 51; religiöse und sittliche Anschauungen 51 f.; Naivetät 52; Objektivität 52; Sprache 53;

Gemüt 54; Einfluss auf die Weiterentwickelung der griechischen Litteratur 66 f. 128; Bedeutung für die Weltlitteratur 67 ff.; sonst erwähnt 17. 18. 22. 26 u. ö.
Homerische Hymnen 70 ff.
Horaz 66. 67. 112. 135. 138 u. ö.
Hunnen 29.
Hutzelmännlein, Sage vom 103.
Hypereides, Redner 664 f.
Hymenaeus 162.
Hymnus 18. 22. 70 ff. 136. 162.
Hyporchem 161 f.

I.

Ibykos 171 ff.
Idyll, Entwickelung desselben 709 ff.
Ilias, Inhalt 35 ff.
Ilias, kleine, des Lesches 87 f.
Iliupersis des Arktinos 86; des Stesichoros 168.
Indra 29.
Ionier 8. 10. 13. 14. 15. 16. 32. 33 55. 56. 152. 201.
Ion, Tragiker 459.
Ion, Drama des Euripides 445 ff.
Iophon, Sohn des Sophokles, Tragiker 459.
Ios, als Heimat Homers 55.
Iphigenie in Aulis, Tragödie des Euripides 434 ff.; Iphigenie in Tauris, Tragödie desselben 436 ff.
Isaios, Redner 646.
Isokrates 8. 642 ff.

J.

Jambe 132.
Jamblichos 738 f.
Jamblichos aus Chalkis, Neuplatoniker 745.
Jambographen 131 ff.
Jannarakis 120.
Jesus Sirach 123.
Josephus 728.
Jothams Fabel 117.

K.

Kadmos von Milet, Logograph 467.
Kallias 519.
Kallimachos 143. 705.
Kallinos von Ephesos, Elegiker 110 f. 115. 117. 133.
Kallistratos, Skoliendichter 236; Redner 665.
Kallondas 135.
Kalypso 21.
Karl der Grosse 67.
Karl von Burgund, Drama von Bodmer 340.
Karneades 676. 733.
Kassiden 117.
Kebes, Sokratiker 597.
Kephalas, Konstantin 196. 742.
Kerkidas 238.
Kerkopes 70. 76 f.
Kirchhoff, seine Homerhypothese 59.
Kinaithon 89. 90. 146.
Kinesias, Dithyrambiker 235 f.
Kirke 21.
Kleanthes, Stoiker 672.
Kleobulos 121.
Kleobulina 121.
Kleodemos, Arzt 121.
Klonas 141.
Köchly, seine Homerhypothese 59.
Kolonieen, griechische 3.
Komnenen 747; Anna Komnena 749.
Komödie, Entwickelung ders. 506 ff.; sizilische 507 ff.; attische, ältere 511 ff.; attische, mittlere 679 ff.; attische, jüngere 10. 681 ff.
Kontrast, bei Homer 51.
Korax, 628 f.
Korinna, Dichterin 212. 229 ff.
Kostüm der griechischen Schauspieler 309 ff. 514.
Krates, komischer Dichter 518.
Krates von Mallos 700.
Kratinos, komischer Dichter 519 f.
Kratippos, Historiker 567.
Kreophylier 61.
Kritias, Freund Solons 120.
Kritias, Staatsmann und Sophist 504.
Kriton, Sokratiker 597.
Krystallisationstheorie, in bezug auf die Entstehung der Homerischen Gedichte 60.
Ktesias 584 ff.
Ktesibios, Mechaniker 698.
Kykliker 66. 68. 82 ff.
Kyklop, der, Drama des Euripides 430 ff.
Kyklos, der epische 82.
Kyme 97.
Kypria des Stasinos 84 f.
Kyrnos 125. 126. 127.

L.

Lachmann, seine Homerhypothese 58. 59.
Laios, Tragödie des Aeschylos 341. 342.
Lange, Samuel Gotthold 200.
Laokoon, Schrift von Lessing 68. 208. u. s.
Lasos aus Hermione, Musiker 212. 233.
Lehren des Chiron, Lehrgedicht 104.
Leonidas von Tarent 707.
Lesbier 14.
Lesches, Dichter der Iliupersis 87. 88. 150.
Lesedramen 461.
Lessing 68. 102. 208.
Leukippos, Philosoph 267.
Liebeslieder der Hellenen 20.
Lied, das, bei den Griechen 175 ff.
Linoslied 24 f.
Lithika, orphisches Gedicht 252.
Livius Andronicus 67.
Logographen, die 465 ff.
Longinos 735.
Longos 740 f.
Lukas, Evangelist 31.
Lukianos 734 f.
Lyde, Elegie des Antimachos 150.
Lykambes 135. 139.
Lykophron 721.
Lykurgos, Staatsmann und Redner 663 f.
Lysias, Redner 638 ff.
Lysistrate, Komödie des Aristophanes 544 f.

M.

Märchen 11. 55; in der Odyssee 65; in der griechischen Litteratur 73; vom „Meisterdieb“ 77; vom „Gescheidten Hans“ 77; und öfter.
Märchenkomödie in Athen 543.
Maeson 280.
Magnes, komischer Dichter 517.
Margites 70. 77 f. 80.
Marschlieder 21.
Masken in der Tragödie 310 f.; in der Komödie 513.
Matthisson 114.
Medea, Tragödie des Euripides 422 ff.
Meerglaukos, Satyrdrama des Aeschylos 340.
Melampodie, dem Hesiod zugeschriebenes Gedicht 104.
Melampus, Seher 104.
Melanippides, Dithyrambiker 233.
Meleagros aus Gadara 708.
Melische Poesie, Allgemeines 152 ff.
Menander, Komödiendichter 682 ff.
Menedemon, Stifter der eretrischen Philosophenschule 597.
Menippos von Gadara 598.
Milet, Einnahme von, Tragödie des Phrynichos 298.
Milton 57. 200.
Mimnermos 113 ff. 117. 118. 120. 148.
Mimos, der 510.
Minyas, kyklisches Epos 91.
Mirza-Schaffy 201.
Mnemotechnik, von Simonides erfunden 202.
Molière 11.
Morsimos, Tragiker 458.
Moschos 706. 719 f.
Mühler, von 126.
Musaeos 23. 253; alexandrinischer Epiker 703 ff.
Museum zu Alexandria 692. 694 f.
Myrtis, Dichterin 229.
Mythographen, die 466.

N.

Nanno 114.
Nearchos 678.
Neliden 30. 34.
Neophron aus Sikyon, Tragiker 460.
Neuplatonismus 732. 744 f.
Neupythagoräismus 731.
Nibelungenlied 29.
Nikander 701.
Nikanor 66.
Nikias aus Milet 706. 701.
Nikolaos von Damaskus 722.
Niobesage 115.
Nomos 22. 161.
Nonnos 703.
Norwegen 2.
Nostoi, Dichtung des Hagias 88 f.

O.

Oden 163.
Odyssee, Inhalt 42 ff.
Odysseussage 29.
Oedipus, Tragödie des Aeschylos 341.

342; König Oedipus, Tragödie des Sophokles 395 ff.; Oedipus in Kolonos, Tragödie des Sophokles 401 ff.; Sage von Oedipus 488 f.
Oichalia, Einnahme von, kyklisches Epos 91.
Oidipodie, kyklisches Epos 90.
Olen 22.
Olympos, Reformator der Flötenmusik 108. 132. 155.
Onomakritos 251.
Orchestik 8. 158 ff.
Orchestra 304. 305.
Oresteia des Stesichoros 168; des Aeschylos 169. 354 ff.
Orestes, Tragödie des Euripides 440.
Originalität der griechischen Litteratur 17.
Ornithomanteia, Lehrgedicht 104.
Orpheus 23 f. 155. 250 ff.
Orphische Dichtungen 249 ff.
Orphische Fragmente, sogenannte 250.
Orphische Hymnen 252.
Ovidius 67 u. ö.

P.

Paean 22. 161.
Pamphos 23.
Panaitios, Stoiker 674.
Panyasis 147. 148. 472.
Papierfabrikation 693.
Parabase des Chors 511. 515 ff.
Parmenides 263.
Parthenien 162. 165.
Paulus, Apostel 8. 31.
Paulus Silentiarius 742.
Pausanias 66. 211. 729 f.
Pauson 143.
Peisistratos 118; sein Verdienst um die Homerische Recension 57 f. 63.
Pelagios 67.
Peliaden, die, Drama des Euripides 421.
Peliden 34.
Pentheus, Tragödie des Thespis 294.
Pergament 693.
Perikleische Zeitalter, das 487 ff.
Perser, die Tragödie des Aeschylos 334 ff.
Peschel 3.
Phaedon, Stifter der elischen Philosophenschule 597.
Phaedrus 203. 683.
Pheidias 9. 27. u. ö.
Phemios 27.
Pherekrates, komischer Dichter 518.
Pherekydes 467. 470.
Philammon 22.
Philemon, Komödiendichter 686.
Philetas von Kos 710.
Philippos von Thessalonike 741.
Philiskos 721.
Philistos, Historiker 567. 586 f.
Philokles, Tragiker 458.
Philoktetes, Tragödie des Sophokles 389 ff.
Philokypros, Freund Solons 120.
Philon 731 f.
Philosophie, griechische 205 ff. 591 ff. 672 ff. 731 ff.
Philoxenos von Kythera, Dithyrambiker 234 f.
Philostratos 735.
Phoenix 143.
Phoenizier 3. 15. 24 f. 30. 74.
Phoenizierinnen, Tragödie des Phrynichos 298; des Euripides 424 f.
Phokylides 106. 122 f. 140.
Phormis, Komödiendichter 509 f.
Photios 83.
Phrynichos, Tragiker 295 ff; komischer Dichter 518.
Phylarchos 114.
Pigres 77. 78.
Pindaros 85. 106. 196. 203. 211 ff.
Pisander 103. 147. 148.
Platen 53.
Platon, Philosoph 12. 13. 66. 67. 599 ff.; komischer Dichter 518.
Planudes 721. 742.
Plotinos 744.
Plutarchos 727 f.
Plutarchos 78. 79. 105. 121. 128.
Plutos, Komödie des Aristophanes 554.
Politischer Vers 748.
Politisches Leben der Hellenen 13.
Polybios, Geschichtsschreiber 696.
Polyeuktos, Redner 665.
Polygnotos, Maler 87.
Polyidos, Dithyrambiker 236.
Polymnestos, Musiker 157 f.
Polyphemsage 73.
Pope 68.
Poseidonios, Stoiker 674.
Pratinas von Phlius 278. 301.
Praxilla, Dichterin 230 f.
Praxiteles 101. 196.
Preller 69.

Proagon, Komödie des Aristophanes 533.
Prodikos, angeblich Dichter des kyklischen Epos Minyas 91.
Prodikos, Sophist 503.
Proklos 83. 92. 105. 749.
Prokopios 749.
Prometheus, der gefesselte, Tragödie des Aeschylos 347 ff.
Prometheus Feueranzünder, Satyrdrama des Aeschylos 341.
Prometheus Feuerholer, Tragödie des Aeschylos 349.
Prometheussage bei Hesiod 100.
Prosodien 162.
Protagoras 501 f.
Proteus, Satyrspiel des Aeschylos 169. 366.
Psalmen 25.
Ptolemaeos I. Lagi 589. 690; Pt. II. Philadelphos 690; Pt. III. Euergetes 691; Pt. IV. Philopator 691.
Pyra 200.
Pyreikos 143.
Pyrrhon, skeptischer Philosoph 676.
Pythagoraeer 260 ff.
Pythagoras, Philosoph 260 ff.
Pythagoraeismus 731.
Pytheas von Massilia 678.
Python, Drache 30.

Q.

Quintus Smyrnaeus 702 f.

R.

Racine 450.
Rangabé, A. R. 75.
Rätsel 21. 81. 239.
Religion der Hellenen 9 f.
Rhapsoden 57. 62.
Rhesos, dem Euripides zugeschriebene Tragödie 426 f.
Rhianos 701.
Rhinton von Tarent 510.
Rhodische Rednerschule 666.
Richardson 68.
Ritter, die, Komödie des Aristophanes 527 f.
Rollenhagen, G. 80.
Roman, der griechische; seine Entwickelung 735 ff.
Rousseau 134.

S.

Sänger vor Homer 60.
Sage vom trojanischen Krieg, Entstehung derselben 29.
Sakadas, Musiker 157 f.
Sakrale Poesie 21 ff.
Salamis, Elegie des Solon 118.
Sappho 20. 182 ff.
Satyrdrama 301 f. 327.
Schauspieler 312 ff. 514.
Schiffskatalog 38.
Schild des Herakles, episches Fragment 92; dem Hesiod zugeschrieben 102.
Schiller 1. 57. 68. 113 u. ö.
Schliemann, seine Ausgrabungen 31 f. 35.
Schlummerlieder 19.
Scholien, zu Homer 66; überhaupt 699.
Schutzflehenden, die, Drama des Aeschylos 328 ff.
Schutzgenossinnen, die, Drama des Euripides 425 f.
Schwarzschild, Übersetzer Homers 68.
Seneca 2. 449 u. sonst.
Sextus Empiricus 26.
Sibyllinische Orakel 742 f.
Sieben gegen Theben, die, Tragödie des Aeschylos 341. 343 ff.
Sigurd 30. 39. 103.
Simmias, Sokratiker 597.
Simon, Sokratiker 597.
Simonides von Amorgos 122. 126. 139 f. 141.
Simonides von Keos 196. 201 ff.
Sklaven, Stellung derselben in Griechenland 10 f.
Skolion 156 f. 162.
Smyrna, als Heimat Homers 55.
Sokrates 66. 591 ff.
Solon 115. 116 ff. 137.
Sophisten 12. 499 ff.
Sophistik, zweite 734 f.
Sophokles 125. 372 ff.; Charakteristik 416 ff.
Sophron, Mimendichter 510.
Sosiphanes 721.
Sositheos 721.
Sotades 706.
Spartiaten 10.
Sphinx, die, Satyrdrama des Aeschylos 341. 347.

Spottlieder 21.
Sprache der Hellenen 15.
Sprichwörter 21.
Stammessagen der Hellenen 30.
Stasinos, Dichter der Kypria 85.
Stesichoros 115. 148. 167 ff.
Stoizismus, der 672 ff.
Strabon 729.
Straton 741.
Strophenbildung, Anfänge derselben 109. 137.
Suidas 77. 104.
Sulla 67.
Susarion von Megara 278. 512.
Syntipas 721.

T.

Telegonie, kyklisches Epos 83. 89. 93. 146.
Telekleides, komischer Dichter 518.
Telesilla, Dichterin 230.
Telestes, Dithyrambiker 236.
Terpander 133. 137. 156.
Testament, neues 742 f.
Tetralogie bei Aeschylos 327.
Thales von Milet 258 f.
Thaletas von Sparta, Musiker 157.
Thamyris 24.
Theagenes, Tyrann von Megara 124.
Theater, zu Athen 303 ff.
Thebais, kyklisches Epos 90; des Antimachos 149.
Theodektes, Tragiker 461.
Theodoros Prodromos 722. 750.
Theodoros, Rhetor 633.
Theognis 106. 124 ff.
Theogonie Hesiods 82. 93. 99 ff.
Theokritos 702. 710 ff.
Theologie des Orpheus, sogenannte 251 f.
Theopompos, Historiker 587 f.
Theseus 92; seine Hadesfahrt 91.
Thesmophoriazusen, die, Komödie des Aristophanes 545 ff.
Thespis 289 ff.
Thessalier 14.
Thestorides, angeblich Dichter des kyklischen Epos Minyas 91.
Thrasymachos aus Chalkedon, Sophist und Rhetor 504. 633.
Thrazier als Bewohner der Troas 33.
Threnen 162.
Thukydides 58. 557 ff.
Thymele 305.
Tierfabel 137. 240 f.
Till Eulenspiegel 77.
Timaios 696.
Timokreon von Rhodos, lyrischer Dichter 207.
Timotheos, Dithyrambiker 235.
Tisias 167. 628.
Titanomachie 82. 93. 102; des Eumelos 146.
Totenklage bei den Hellenen 21.
Trachinierinnen, die, Drama des Sophokles 386 ff.
Trilogie, tragische 326.
Trinklieder 21.
Troerinnen, die, Tragödie des Euripides 427 f.
Tyrtaeos 110. 111 f. 115. 117.
Tzetzes 748.

U.

Unitarier in der Homerfrage 60.

V.

Vagabundenfrage im Altertum 8.
Veden 23.
Vergilius Maro 57. 67. 68 u. sonst.
Villoison 66.
Vögel, die, Komödie des Aristophanes 538 ff.
Volkslieder, altgriechische 19 ff. 238 f; slavische 27.
Voss, Johann Heinrich 68.

W.

Welcker, G. 83. 128.
Werke und Tage, Dichtung des Hesiodos 96. 97. 98 f.
Wespen, die, Komödie des Aristophanes 533 ff.
Wiegenlieder 19.
Wildenbruch, E. v. 13.
Winckelmann 17.
Wolf, Friedrich August, seine Prolegomena 56.
Wolff, Julius 200.
Wolken, die, Komödie des Aristophanes 528 ff.

X.

Xenarchos, Mimendichter 510.
Xenon 63.
Xenophanes 67. 123 f. 263.
Xenophon 66. 568 ff. 597.
Xenophon, Verfasser des Romans von „Abrokomas und Panthia“ 739.
Xerxes 31.

Z.

Zahlen, heilige, bei Homer 49.
Zenodotos 65 u. sonst.
Zenon, eleatischer Philosoph 263 f.; Stoiker 672.
Zeus 56; Statue des Phidias 9.
Zinkgref 112.

DRUCK VON EMIL HERRMANN SEN., LEIPZIG.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bender, Ferdinand

Geschichte der griechischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die Zeit der Ptolemäer

Leipzig 1886

H.lit.u. 109 x-6,1/2#1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00111297-0

Die PDF-Datei kann elektronisch durchsucht werden.